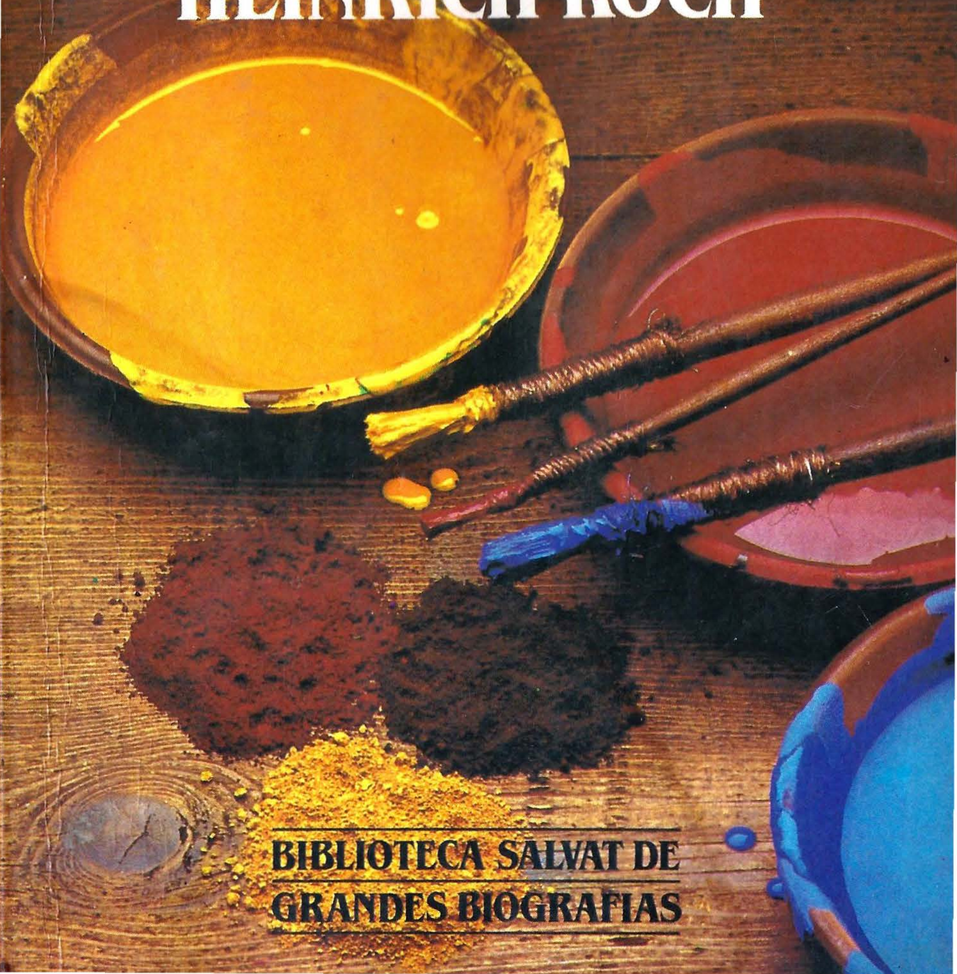
MIGUEL ANGEL

HEINRICH KOCH



BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS



MIGUEL ANGEL

BIBLIOTECA SALVAT DE
GRANDES BIOGRAFIAS

MIGUEL ANGEL

HEINRICH KOCH

Prólogo

JOSÉ MANUEL CRUZ VALDOVINOS

SALVAT

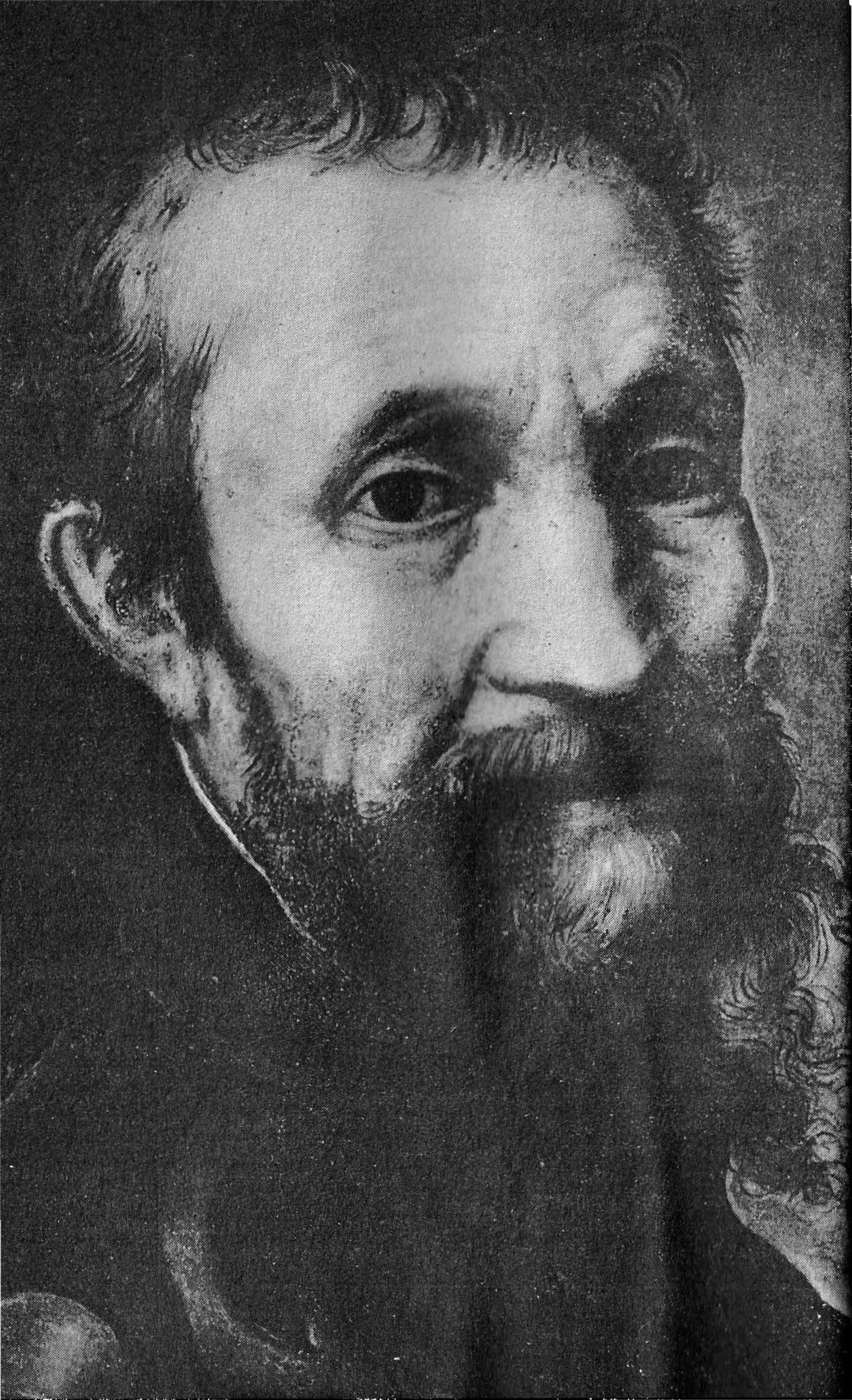
Versión española de la obra original alemana: *Michelangelo*, publicada por Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Hamburgo.

Traducción del alemán a cargo de Rosa Pilar Blanco Santos.

Las ilustraciones cuya fuente no se indica proceden del Archivo Salvat.

ISBN: 84-345-8145-0 (obra completa)
ISBN: 84-345-8147-7
Depósito legal: NA-663-1985
Publicado por Salvat Editores, S.A., Mallorca, 41-49 - Barcelona.
Impreso por Gráficas Estella. Estella (Navarra), 1985.
Printed in Spain

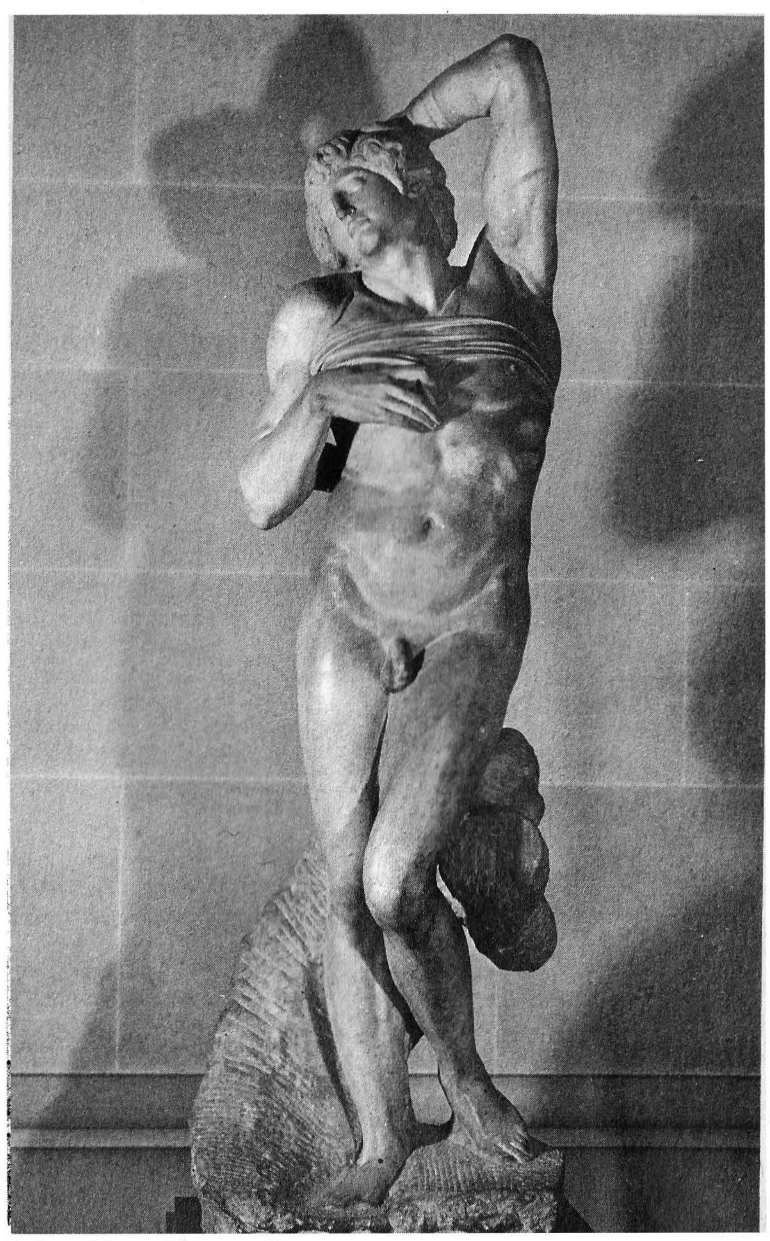
Indice



Miguel Ángel (1475-1564)

Miguel Angel Buonarroti, escultor, pintor y poeta italiano, nació en Caprese, Arezzo, en 1475. Comenzó sus estudios de arte como aprendiz en el taller de Ghirlandaio, pero poco tiempo después pasó a formar parte del grupo de artistas protegidos por Lorenzo de Médicis. En 1496, durante su primera estancia en Roma, Miguel Angel esculpió la *Pietà*, que se conserva en la basílica de San Pedro, y, más tarde, de nuevo en Florencia, la gigantesca imagen de *David*. En esta misma ciudad inició su actividad pictórica con la tabla de la *Sagrada Familia*. En 1505, el papa Julio II le encargó un mausoleo en el que Miguel Angel trabajó, en diferentes etapas, hasta 1545, y del que destaca la figura del *Moisés* (San Pietro in Vincoli, Roma). Algunos años más tarde (1508-1512), el artista realizó la magnífica decoración de la Capilla Sixtina, considerada por muchos una de las grandes obras maestras de la pintura universal. Algún tiempo después, el papa León X le encargó su primer trabajo arquitectónico: la fachada de San Lorenzo, en Florencia, que, sin embargo, no llegó a realizar. Sí construiría, en cambio, en esa misma ciudad, la Biblioteca Laurenziana y la Capilla Medicea. En 1534, el papa Pablo III le confió los frescos de la Capilla Paulina. En 1547, Miguel Angel fue nombrado arquitecto mayor de la basílica de San Pedro. El polifacético artista fue también un fecundo poeta, del que se han conservado más de 200 poemas íntegros, entre los que destacan los sonetos dedicados a Vittoria Colonna. Miguel Angel murió en Roma el año 1564, a los 88 años de edad.

Retrato de Miguel Angel. Galería Capitolina, Roma.



Esclavo. *Museo del Louvre, París.*

Prólogo

Miguel Angel, el mayor artista de todos los tiempos

por ***José Manuel Cruz Valdovinos***

Cuando el 18 de febrero de 1564 muere Miguel Angel en Roma, le faltaban dos semanas para cumplir 89 años. Seis días antes todavía trabajaba en la Piedad que se conserva inacabada en el Castello Sforzesco de Milán. La vida y la obra del artista florentino resultan casi siempre sobrehumanas y las calificaciones de genio y héroe vienen a la mente, a la pluma o a la palabra, con redundancia. Escultor, arquitecto, pintor y poeta, su influencia es inconmensurable y se hace muy difícil no compartir la afirmación de que es el mayor artista que ha conocido la Historia.

Conviene plantearse en primer lugar con quién o de quién aprendió Miguel Angel. Diversas pero no fundamentales fueron las influencias artísticas recibidas. En 1488 entró como aprendiz en el obrador de Ghirlandaio, pintor al fresco y sobre tabla de gran oficio, muy apreciado por la alta sociedad florentina, de quien se muestra digno cronista representándola con orden y claridad en sus ciclos eclesiásticos murales. Es tradición que pronto Miguel Angel se hartó de aquel ambiente conservador y académico, pero quizá entonces aprendiera la técnica de la pintura al fresco en que, como buen florentino, llevaría a cabo, más tarde, casi toda su obra pictórica.

Todavía piensan muchos historiadores que de la mano del escultor Bertoldo entró después Miguel Angel en el jardín de los Médicis; junto a San Marcos, en el que se ha querido ver una especie de academia. A nuestro juicio, Chastel demostró de modo concluyente la invención vasariana. Otra cosa es que Miguel Angel fuera invitado a conocer y estudiar las colecciones —especialmente ricas en obras antiguas— de la poderosa familia florentina, que se guardaban sobre todo en el palacio que Michelozzo empezara a construir medio siglo antes en Via Larga. Y hasta es posible que el tan poco conocido Bertoldo —cuyo papel cerca de los Médicis debió estar lejos del de director de academia que se le ha querido atribuir— fuera quien acercara al joven aprendiz de escultor a la obra de Donatello y, de manera primordial, a los púlpitos de San Lorenzo (la

iglesia familiar de los Médicis), que él mismo había concluido a la muerte octogenaria del gran iniciador de la escultura renacentista.

En efecto, tenemos la impresión muy arraigada de que a ningún artista llegó a admirar tanto Miguel Angel— aunque quizá nunca lo reconociera— como a Donatello, muerto en 1466, nueve años antes de que él naciera. Pero hay que advertir también que hacía falta un Miguel Angel para que alguien entendiera formal y espiritualmente la extraordinaria lección de Donatello —dictada tras el regreso de Padua en 1453— en sus últimas estatuas y en los relieves de los púlpitos. ¡Qué coincidencia entre ambos artistas! Los dos, trabajadores sin descanso hasta la ancianidad, hasta los umbrales mismos de la muerte; ambos desarrollando un combate, cada vez más dramático, desde las armonías primeras a los desgarrados expresionismos finales, arrasando el bronce uno y arrancando los trozos de mármol el otro. LLegando a sufrir una crisis espiritual paralela que convulsiona en sentido cristiano toda su última creación, desprendiéndose de la materia, ellos y su obra, en un radical proceso ascético.

*Menos intensas son las influencias estrictas en obras concretas, pero también pueden enumerarse algunas. Su primera obra conocida —*La virgen de la escalera *, de 1491, es una completa demostración de cómo Miguel Angel ha asimilado la técnica donatelliana del relieve aplastado (*schiacciato*), por el que se consigue sensación de gran profundidad —con materiales de fino y escaso grosor—. El* San Juan Bautista *que en 1495 realizara para Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis ha de ser el que se conserva en el Bargello y que muchos estudiosos atribuyen todavía a Donatello, pues en su introversión que descentra y en su anatomía prolongada y descarnada recuerda a sus santos penitentes. Y por sólo citar otra obra bien famosa, indicaremos que en el* Moisés *(1513-16) es patente la meditación que Miguel Angel ha hecho sobre el* San Juan Evangelista sedente *que Donatello labró para la fachada del Duomo un siglo antes.*

Costoso se hace indicar los nombres de otros escultores, no tan representativos como Donatello para Miguel Angel. Algún influjo de Bertoldo se observa en la Batalla de centauros y lapitas *(1492), si bien fueron determinantes en ella los relieves de sarcófagos antiguos y de los púlpitos medievales de los Pisano. Al paso por Venecia a fines de 1494 hubo de contemplar la estatua ecuestre en bronce del Condotiero Colleoni que, concluida por el florentino Verrocchio, había sido fundida a su muerte, en 1488, por el véneto Leopardi y acababa de erigirse; algo de la violencia expresiva del rostro del mercenario se ha contagiado al* San Próculo *de Bolonia, acabado en 1495. Precisamente en Bolonia se le encargaron para la urna de Santo Domingo —que Niccolò dell'Arca había dejado in-*

conclusa a su muerte en 1494—, además de la estatua citada, un San Petronio y un Angel portacandelero en los que Miguel Angel emula al maestro desaparecido. También en Bolonia admiró los pétreos relieves —potentes y elementales como arcaicas metopas— que Jacopo della Quercia dispuso en la portada de San Petronio sesenta años atrás. Tan sólo citar, por último, los recuerdos formales que —nunca de otro carácter más hondo— en detalles compositivos o iconográficos se observan en la bóveda de la Capilla Sixtina procedentes de la última puerta de Ghiberti para el baptisterio florentino y que —de creer a Vasari— Miguel Angel había considerado como digna del Paraíso.

Resulta significativo que estas huellas y otras que pudieran rastrearse aparezcan siempre en obras más bien tempranas de Miguel Angel. Incluso otras muchas de plena juventud dejan ver la originalidad e independencia de su lenguaje artístico. ¿Cuáles son sus características? ¿Cómo definir su estilo?

Acudir a las clasificaciones usuales siempre resultará estrecho para Miguel Angel. Si bien muchas veces sus obras sirven para marcar paradigmáticamente ciertas categorías.

En las esculturas iniciales —las juveniles de Florencia hasta 1494, las de Bolonia citadas, las ejecutadas en los breves meses de regreso a la ciudad en 1495-96 y las de su primera etapa romana (1496-1501)— es evidente su estudio de la escultura antigua, además del influjo ya indicado de maestros del siglo XV. Esto se observa incluso en la iconografía: Batalla de centauros y lapitas, Hércules, Venus con dos amorcillos, Cupidos o Apolo.

Bien sabido es que el Cupido durmiente fue adquirido por el cardenal Rianso como si de una pieza antigua se tratase. En todas estas obras —Miguel Angel no ha cumplido aún 25 años— se puede admirar una notable calidad, pero pensamos que no es fácil distinguir un estilo preciso y original. El escultor se está formando y su lenguaje no aparece aún determinado, pues incluso son muy variadas las técnicas empleadas en cada pieza.

Un primer punto de madurez se va a alcanzar en Roma con el Baco ebrio de 1497 y la Piedad de 1498-99, continuando en la Virgen con el niño de 1501, tallada ya en Florencia. La armonía y equilibrio compositivo y técnico y la congruencia de la forma con el sentimiento expresado son muestras de lo que solemos entender por clasicismo. En el Baco, Miguel Angel no ha olvidado la lección de la escultura antigua; antes bien, la resalta, si pensamos que es la primera estatua monumental (supera el tamaño natural) que nos ha dejado la época moderna de una divinidad antigua. Su comitente, Jacopo Galli, era un famoso coleccionista y la estatua miguelangelesca estaba destinada a ser expuesta en su galería de antigüedades. A un bello estudio anatómico se une un proporcionado jue-

go de las extremidades en función de una actitud inestable producida por la embriaguez. La Piedad del Vaticano es antigua por su serenidad ausente de tragedia y por su asentada composición piramidal. Miguel Angel revoluciona un tema tradicional nórdico al presentar una Virgen heroica y joven por su pureza; el contraste medido entre el cuerpo desnudo de Cristo y los paños de María completa la visión ideal.

Otras obras posteriores todavía pueden enmarcarse en el clasicismo. Así el David, los tondos esculpidos, el cartón para el fresco de la Batalla de Cascina, en algún sentido el proyecto de 1505 para la tumba de Julio II y hasta la decoración de la bóveda de la Capilla Sixtina. Pero estas obras nacen junto a otras en que el lenguaje artístico se hace más audaz y desacostumbrado; e incluso, en algunas de las citadas, tal o cual fragmento o motivo rompe el equilibrio y serenidad que caracteriza a la obra clásica. El tondo Doni es, por ejemplo, un texto básico para el manierismo: figura serpentina de María, cambio arbitrario de proporciones y colores entre la Sagrada Familia y las figuras de los jóvenes al fondo, deformación de la tradicional perspectiva renacentista y ambigüedad en el significado iconológico. En la bóveda de la Sixtina, la gigantesca organización estructural responde a un sistema pleno de orden. Pero, ¡qué maravillosa y difícil complejidad! allí donde el Papa sólo encargó doce apóstoles y una serie de dibujos geométricos para rellenar la inmensa superficie. La atrevida riqueza cromática es lección para el manierismo posterior, como lo son algunos atrevidísimos escorzos, entre los que destaca el Castigo de Adán en uno de los penachos de esquina. Cierto es también que el complejo estudio que Miguel Angel realiza de la figura humana en su anatomía y en su expresión, de la composición y del espacio van a servir igualmente, en su clasicismo, de modelo a varias generaciones, y que algunas tendencias del manierismo menos creador y más académico tendrán en la Sixtina su origen.

Sin olvidar sus proyectos para la fachada de San Lorenzo que le encarga el nuevo Papa León X Médicis, y en los que se ocupa desde 1516 en su nueva vuelta a Florencia, será la Sacristía Nueva —para distinguirla de la Vieja brunelleschiana— de la misma iglesia medicea la que demuestre definitivamente que el arte de Miguel Angel se separa y supera todo lo hecho con anterioridad, tanto en el campo de la arquitectura como en el de la escultura. Vasari lo puso de manifiesto con toda claridad al escribir que el artista quiso hacerla «del modo más diverso y nuevo que jamás habían obrado los maestros antiguos y modernos... muy distinto de aquello que de medida, orden y regla hacían los hombres según el uso común y según Vitruvio y la Antigüedad... cuya licencia ha dado gran ánimo..., por lo que los artífices le deben infinito y perpetuo reconocimiento al ha-

ber roto los lazos y cadenas de las cosas que ellos hacían continuamente siguiendo un idéntico camino».

Igualmente, en la escultura de las tumbas —que responden, como veremos, a un estricto programa neoplatónico— los caracteres formales, como alargamiento, inestabilidad, deslizamiento, pesantez, son prueba de la libertad expresiva del artista. A ello se une el tratamiento acabado e inacabado de las figuras, que hallará culminación en los Esclavos de la Academia y que es mucho más que un artificio o recurso técnico, según luego se explicará.

La Biblioteca laurentina y, sobre todo, su famoso ricetto (vestíbulo) significan la eclosión de la audacia creadora del lenguaje arquitectónico de la Sacristía. Miguel Angel invierte la función tradicional de cada elemento arquitectónico —columnas que nada sostienen y que aparecen prisioneras de un muro que se adelanta, volutas que dejan de ser ménsulas de ornato como si soportaran enormes estructuras— y tansforma por completo el espacio disponible.

La misma heterodoxia formal y expresiva llega a la pintura. En el Juicio Final de la Sixtina la gracia y la belleza clásicas han disminuido hasta casi desaparecer. La ordenada composición de la bóveda de la misma capilla deja paso a una valoración que se diría arbitraria de las masas de cuerpos humanos y de espacios vacíos. Cualquier posibilidad de agrupación de la figura humana en una perspectiva indefinida es admitida; todo escorzo por violento que resulte puede ser representado. Las criaturas se agitan o se desvanecen, caen de modo inexorable o se elevan flotando.

Sólo unos años más tarde, los dos frescos de la Capilla Paulina, también en el Vaticano, representan definitivamente la negación del clasicismo. Se rechaza la belleza y aun el estudio anatómico, se alienta el escorzo pero se destruye la perspectiva y la profundidad espacial, se rechaza la historia a favor de la idea. Aunque Freedberg comente que es la negación del manierismo, nos parece que ello sólo es referible a la manera sensual y refinada de tantos artistas del momento, pero no al manierismo espiritual y contrarreformista que tantos otros seguirán.

Cumplidos los sesenta años, Miguel Angel se ocupa de numerosas obras arquitectónicas. Desde la ordenación de la plaza del Capitolio y la construcción de sus nuevos palacios a la conclusión del Farnesio, de la Porta Pia a San Pedro, de cuyas obras se hizo cargo el 1 de enero de 1547. Ordenes gigantes, nuevos motivos ornamentales, tensión en las estructuras, son algunas de las notas que Miguel Angel aporta a la arquitectura como novedad; es casi infinita la serie de elementos que aprovecharán durante un siglo innumerables arquitectos. Tan sólo algún otro coloso —Borromini— entenderá de manera profunda la lección de libertad en el uso de cada uno de aquellos que Miguel Angel estaba dictando y la signi-

ficación expresiva del espíritu humano, siempre atormentado, que la arquitectura podía y debía tener.

Llegados a este punto hemos de volver atrás. En sus años juveniles en Florencia, cuando se acercaba a las colecciones mediceas, Miguel Angel hubo de entrar en contacto también con las doctrinas neoplatónicas, pues sus principales representantes habían contado con la protección y mecenazgo de Lorenzo el Magnífico y otros miembros de la familia Médicis. Aunque al pensar en la repercusión del neoplatonismo florentino en los artistas plásticos acude con rapidez a la mente el nombre de Botticelli, coincidimos con Panofsky cuando considera que Miguel Angel fue el artista que más profundamente entendió el valor de aquel pensamiento, expresándolo en su arte pero también haciéndolo vida propia. El entusiasmo por la belleza fue guía constante del escultor durante muchos años y la presencia de lo espiritual en lo material es para él obsesión duradera. A la vez, la vida humana interpretada como una forma de existencia irreal le conduce a una insatisfacción continua consigo mismo y con el universo entero:

«Mi alegría es la melancolía,
mi reposo son estos apuros.»

El neoplatonismo miguelangelesco ha sido estudiado de manera magistral por Panofsky, en sus interpretaciones iconológicas de la tumba de Julio II y de los sepulcros mediceos. No conviene ahora sino recordar brevemente algunas de sus explicaciones. En el proyecto inicial del sepulcro del Papa el más completo y el único en el que el artista pudo expresar por completo su pensamiento— la zona inferior del monumento representa la vida terrena, donde los Esclavos simbolizan el alma humana presa de la materia y las Victorias el alma en libertad, vencedora pírrica de las bajas pasiones mediante la razón; el cuerpo superior era intermedio entre el Cielo y la Tierra, y allí se hubieran colocado Moisés y San Pablo (que no llegó a hacerse), caracterizados por su síntesis de la acción y la contemplación. La apoteosis del Papa —anunciado por la Alegría y seguido por la Lamentación— en lo alto de la tumba se entendía así más como ascensión neoplatónica que como resurrección cristiana. Las versiones sucesivas y simplificadas a las que por razones económicas se forzó a Miguel Angel suponen también acentuar los elementos cristianos de acuerdo con la propia evolución del artista.

Aunque no podemos detenernos en analizar aquí los aspectos técnicos de la escultura de Miguel Angel —a los que Wittkower dedicó páginas tan esclarecedoras—, sí debemos reflexionar un momento sobre sus obras inacabadas, pues en los Esclavos para la tumba (en la Academia de Florencia) se halla una de las principales claves para el entendimiento de la cuestión. Ya en la Batalla juvenil hay partes del relieve no terminadas. Lo mismo sucede, pero de for-

ma distinta y más representativa, en el San Mateo que en 1503 se le encargara —junto a los demás miembros del Colegio apostólico— por la Opera del Duomo florentino. Esta figura no quedó terminada al salir Miguel Angel de la ciudad, pero testimonia por vez primera con absoluta claridad que el escultor trabajaba «per forza di levare», a base de arrancar fragmentos de mármol al bloque original. Este peculiar procedimiento del que existen otras muchas pruebas en obras sucesivas tiene un significado profundo filosófico y no es mero artificio técnico. Muy claro queda en los Esclavos citados, donde Miguel Angel pudo llegar a la máxima congruencia entre su visión neoplatónica y su actividad material de escultor. El alma humana está prisionera en la cárcel del cuerpo terreno y mortal —como enseñara Ficino, cabeza visible de la filosofía neoplatónica— y el artista lucha por liberarla, por arrancarla de la materia marmórea; más que un nacimiento de la estatua nos hallamos ante una liberación de lo espiritual del hombre.

Más complejo si cabe aparece el programa de las tumbas de los Médicis en la Sacristía Nueva, especialmente si se medita sobre el proyecto original que resultó inconcluso. Cada sepulcro representa una apoteosis según la doctrina de Ficino: la ascensión del alma a través del jerarquizado universo neoplatónico. Desde abajo: dioses ríos que representan el mundo subterráneo, reino de la pura materia; periodos del día: mundo terrestre sujeto al poder destructor del tiempo y, por tanto, en un estado efectivo de continuo sufrimiento; los duques: almas inmortalizadas de los difuntos (Giuliano, activo y jovial; Lorenzo, contemplativo y saturniano); los trofeos (símbolos del tiempo sobre las formas inferiores), niños (almas no nacidas) y trono vacío (presencia invisible de un inmortal): esfera supraceleste. Todo, empero, subordinado a la idea cristiana de salvación expresada en las pinturas previstas para los lunetos superiores y en la Virgen con el Niño y los santos patronos intercesores Cosme y Damián, dispuestos sobre los sarcófagos anicónicos de los Magníficos.

Otra idea dominante acompaña desde los juveniles años florentinos al escultor: el amor por su ciudad y por la libertad de sus instituciones republicanas. Miguel Angel salió por vez primera de Florencia en 1494, poco antes de la entrada de las tropas de Carlos VIII. Regresa al año siguiente y trabaja al servicio de un Médicis simpatizante de un gobierno popular. Otra vez vuelve desde Roma, en 1501, atraído por la implantación del gobierno republicano. Entonces se le encarga el gigantesco David —que Miguel Angel arrancará de un bloque desechado y estropeado— para colocarlo junto al Palacio de la Signoria, sede de la República. Como ha destacado Tolnay, reúne las grandes virtudes cívicas de la fortaleza y la ira, pero no es un dios, sino un hombre. Florencia entera admira en el

héroe el triunfo de la libertad republicana y simboliza en el escultor la victoria en la empresa que parecía imposible. Más tarde, cuando en 1527-30 la ciudad sufra el asedio de las tropas imperiales, Miguel Angel será encargado de dirigir las obras de fortificación. Por su señalado papel será perseguido a muerte tras la restauración de los Médicis, y con dificultad angustiosa alcanzará el perdón de Clemente VII, miembro de la poderosa familia. Todavía lleno de temor, trabajará por su orden en la Sacristía Nueva y, en 1534, incapaz de soportar el régimen mediceo, marchará a Roma, abandonando para siempre su amada Florencia. En 1537 el mismo sentimiento le lleva a esculpir el Bruto cuando el tiranicida Lorenzino da muerte a Alessandro de Médicis.

Ideas filosóficas e ideas políticas van a quedar absorbidas en la última etapa romana. Sus contactos con círculos reformistas católicos —de los que la inteligente viuda Vittoria Colonna forma parte y a la que le unirá enriquecedora amistad— y su propia potencia espiritual le llevan a una profunda crisis. Saqueada Roma y sometida Florencia, la belleza, el neoplatonismo y aun el humanismo de la justicia y la libertad se le revelan insuficientes. Parece entonces que se avivan los rescoldos que dejaron en su alma joven y ardorosa los sermones del dominico Savonarola —el monje de San Marcos de Florencia quemado en la hoguera en 1498—, que predicaba contra la corrupción imperante y recomendaba penitencia y oración para que la ciudad, arrepentida, alcanzara la salvación eterna.

En el Juicio Final se plantea el problema de la culpa y la gracia de la justicia divina tan distinta de la humana, de la fe y de las obras. Pero será en la Capilla Paulina donde refleje la solución y el convencimiento. La Conversión de San Pablo y la Crucifixión de San Pedro no son ilustración de sendos momentos históricos sino estallido autobiográfico: iluminación y penitencia, conversión y martirio. Desde entonces hasta su muerte, todo su arte —arquitectura, escultura, poesía— reflejará el mismo anhelo visionario de salvación. Acepta, por la fuerza y para gloria de Dios, el encargo de San Pedro, que no abandona a pesar de las desdichas que le acarrea, porque su ruina «sería la mayor vergüenza para toda la Cristiandad y mi mayor pecado»; levantará su gigantesca y potente cúpula —estaba elevado el tambor cuando muere— «epílogo en el cielo» como escribiera Argan. Realiza la Piedad de la Catedral de Florencia —quizá destinada a su tumba— y no puede acabar la Rondanini, ahora en Milán. Cristo muerto es presentado al mundo para que éste se avergüence de su culpa.

El artista se ha rendido y busca refugio en Cristo.

> «No hay pinturas o estatuas que aquieten ahora
> al alma que apunta hacia ese Amor sagrado
> que en la cruz abrió sus brazos para aceptarnos.»

1. Un carácter controvertido

Miguel Angel fue toda su vida un solitario; lo fue incluso en la cúspide de su fama: mientras trabajaba en los frescos de la Capilla Sixtina confesaba a su hermano en una carta: «Estoy tan atareado y tan sometido a esfuerzos físicos que sólo puedo ocuparme de mí mismo. No tengo amigos, ni tampoco los deseo.»[1*]

Esta confesión fija una situación fundamental de su existencia: la soledad. Una soledad que era condición imprescindible para desarrollar su creatividad artística, y a la que, además, tendía por inclinación natural. Miguel Angel se aislaba de un entorno que juzgaba tosco e incapaz de comprender su arte. A su vez, sus contemporáneos censuraban su carácter huraño, sus extravagancias, sus ansias de grandeza, su eterna insatisfacción y su propensión a arrebatos de cólera. Miguel Angel rechazaba, por infundadas, todas estas críticas, según se desprende de una conversación con Vittoria Colonna y otras personas de su confianza, transmitida por el pintor portugués Francisco de Holanda: «La gente es muy dada a difundir mentiras sobre los pintores de renombre: son raros, insoportables y rudos en el trato, y sin embargo nadie más humano que ellos... La dificultad de trato con esos artistas no radica únicamente en su orgullo, porque rara vez encuentran personas que comprendan sus obras. Además, evitan las conversaciones vanas, que pueden arrancarlos de su rico mundo interior...

»Es disparatado pensar que un artista se aparta de las personas por puro orgullo o soberbia, porque ése es el camino más fácil para perder amigos y granjearse enemigos. Si tal hace, justo es que se le critique. Pero si desdeña las palabras hueras y la fácil lisonja por no estar acordes con su forma de ser y porque debe dedicar todas sus energías a su arte, me parecería la mayor de las injusticias impedirle vivir a su aire. ¿Por qué, entonces, importunar a semejante hombre que voluntariamente prefiere la soledad? ¿Por qué obligarle a participar en conversaciones vacías que perturban su calma creadora? ¿Acaso no sabéis que hay tareas que necesitan de la persona entera

* Los números de referencias remiten a las notas de la página 181.

sin darle un momento de respiro para la ociosidad...? Vosotros no juzgáis a un artista por su propio valor, sino tan sólo porque lisonjea vuestro orgullo relacionaros con una persona que trata con papas y emperadores. En mi opinión el artista que presta oídos a la adulación del público más que a la calidad de su propio arte, no es un verdadero artista, sino un espíritu corriente que no es preciso buscar con linterna porque se le encuentra por todas partes.»

Miguel Angel fue siempre un enigma para sus contemporáneos. Su dinámico mundo interno, que se traslucía siempre en su relación con los demás, inquietaba y confundía, incluso a alguien tan poco impresionable como Julio II. Los tópicos mendaces de que habla Miguel Angel encontraban, sin embargo, una audiencia abonada y propicia a aceptarlos, y así, en el retrato moral que de él pintaba la gente se entremezclaban confusamente trazos grotescos y perfiles sombríos con la poderosa y nítida claridad del genio. De esta forma se urdieron las más variopintas leyendas en torno a su persona, favorables y desfavorables, buenas y malas. Algunas de ellas fueron recogidas, con la aquiescencia de su maestro, por su discípulo Ascanio Condivi en su biografía, evidentemente porque a Miguel Angel le resultaba más cómodo encubrir ciertos acontecimientos de su vida que desvelar las parcelas verdaderas de su intimidad. Sin embargo, ciertas calumnias y chantajes, por ejemplo los de Aretino, le arrancaban de su pasividad y los descalificaba con mordaz ironía o con gruesas palabras.

Sería lógico suponer que una investigación consciente y crítica hubiera podado esta leyenda de errores y de interpretaciones incorrectas tejida en torno a su persona. Pero no ha sido así, y la inextricable selva de fábulas sigue creciendo pujante y salvaje, oponiéndose a todos los intentos de desenmarañarla.

Cuando leemos las biografías más famosas sobre Miguel Angel, y, en concreto, los capítulos que se dedican a su carácter, tenemos la impresión de estar leyendo informes psicopatológicos. Romain Rolland esquematiza su personalidad de la forma siguiente: «La clave de su desdicha, es decir, el factor que explica la tragedia de su vida y que frecuentemente no se ha visto o no se ha querido ver, es su falta de voluntad y su debilidad de carácter.

»Fue indeciso en su arte, en sus tendencias políticas, en todos sus actos y pensamientos; incapaz de elegir entre dos obras, dos proyectos, dos partidos. La historia de la estatua de Julio II, de los sepulcros de los Médicis, de la fachada de San Lorenzo son la demostración más palpable de su indecisión. Miguel Angel comenzaba y abandonaba una y otra vez el mismo proyecto: sus obras son un constante proyecto inacabado. Fluctuaba entre el sí y el no, y apenas había

elegido una de las dos opciones, la duda se apoderaba de él. Al final de su vida, cansado de todo, dejó numerosas obras sin terminar. Se suele aducir en su defensa que la mayoría de sus obras le fueron impuestas, y que, por tanto, la responsabilidad de todas sus vacilaciones debería recaer en quienes se las encargaron. Pero no olvidemos que sus señores no hubieran podido obligarle a planes o proyectos específicos en contra de su propia voluntad. Y sin embargo, Miguel Angel nunca se atrevió a tanto.

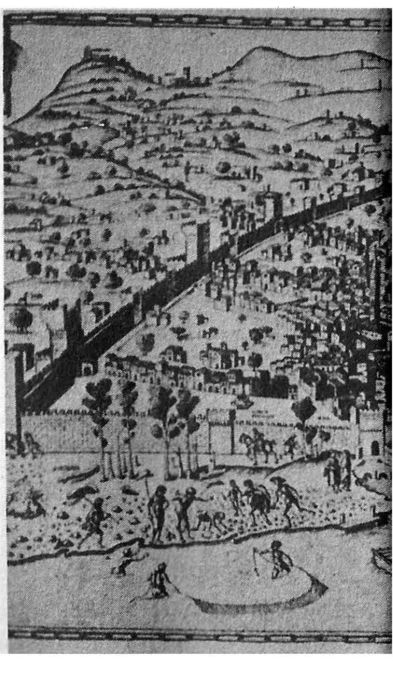
»Miguel Angel fue débil de carácter, debilidad debida tanto a su propia naturaleza como a su timidez. Escrúpulos que apenas hubieran afectado a personas un poco más enérgicas, a él le atormentaban. Un desmedido sentido de la responsabilidad le abrumaba forzándole a ocuparse de trabajos sin relieve que cualquier maestro de taller hubiera rechazado. Miguel Angel no cumplía los contratos contraídos, pero tampoco podía olvidarlos, y este hecho pesó como una losa en su vida.

»Miguel Angel fue consciente y temerosamente débil... Débil frente a los poderosos... No quería estar sometido a los papas, quería huir de su influjo, pero al final siempre terminaba por obedecerles. Soportó, sin una queja, cartas injuriosas de sus señores, y es más, les contestó con sumisión y respeto. Alguna vez salía a relucir su orgullo y protestaba, pero acababa cediendo... De pronto le invadía un pánico incontrolable y huía, perseguido por su propio miedo, de un extremo a otro de Italia... Pero esto no es todo: ¡llegó incluso a renegar de sus propios amigos, los florentinos desterrados!»

Detengámonos un momento en esta última frase, porque en ella subyace un error de interpretación de Rolland que tergiversa una carta de Miguel Angel a su sobrino Leonardo residente en la Florencia gobernada con mano de hierro por Cosimo I. La misiva, fechada el 22 de octubre de 1547, respondía a una anterior en la que Leonardo informaba a Miguel Angel de un decreto inminente de Cosimo I con el que el Médicis esperaba aniquilar definitivamente a sus opositores desterrándolos y confiscando sus bienes. La ley alcanzaría incluso a los que vivían fuera de la Toscana. El sobrino temía no sólo por las posesiones de Miguel Angel en Florencia, sino sobre todo por su persona, porque era cosa sabida que su tío mantenía relaciones amistosas en Roma con los enemigos de Cosimo I, principalmente con Roberto Strozzi, hijo de Filippo, jefe de la flota derrotada por Cosimo I en Montemurlo el año 1537. Pero además Roberto Strozzi acumulaba otro factor de riesgo: estaba casado con la hermana de Lorenzino, el asesino de Alessandro. He aquí la carta:

«Leonardo: Me alegro de que me hayas informado del decreto. Si hasta el momento he puesto especial cuidado en lo que se refiere a mis

A finales del siglo XV, Florencia, gobernada por los Médicis, se convirtió en un centro cultural de gran importancia. Bajo el mecenazgo de Lorenzo el Magnífico se desarrolló el talento de jóvenes artistas entre los que se encontraba Miguel Angel. En la imagen, una vista de la ciudad de Florencia en 1490, según una xilografía de la época.



relaciones con los florentinos desterrados, en el futuro vigilaré aún más mi conducta. En lo tocante a la convalecencia de mi enfermedad en la casa de los Strozzi [1544], he de decirte que no me aposenté en su casa, sino en la habitación de micer Luigi del Riccio, amigo entrañable. Desde la muerte de Bartolomeo [amigo y secretario de Miguel Angel] no había encontrado persona que cuidase mejor y más fielmente que él de mis asuntos. Tras su muerte [de Riccio] no he vuelto a frecuentar esa casa; Roma entera y mi forma de vida pueden atestiguarlo: estoy siempre solo, salgo poco, y apenas hablo con nadie, especialmente si son de Florencia; aunque si me saludan por la calle, no puedo menos que responder al saludo con un par de palabras amables antes de continuar mi camino. Si conociera a los desterrados, les negaría el saludo. No obstante, te reitero que a partir de hoy extremaré las precauciones, sobre todo porque me rondan pensamientos muy sombríos y opresivos que me hacen concebir la vida como una pesada carga.»[2]

La ley perseguía no sólo a los antiguos enemigos del tirano, sino también a sus allegados y descendientes. Ante estas circunstancias, a Miguel Angel no le quedaba otra opción que negar sus sentimientos


Ullstein-Bilderdienst, Berlin

republicanos para preservar a sus hermanos Giovansimone y Gismondo y a su sobrino de las represalias de Cosimo I. No se trata de una carta confidencial o privada, sino destinada, como anota Hermann Grimm, «a ser leída en Florencia» por el tirano o sus esbirros cuando la ocasión lo requiriera. Todos los desmentidos y sofismas de la carta constituían simplemente un hábil gesto diplomático: desde hacía tiempo Cosimo se sentía molesto con el artista, y Miguel Angel sabía que la argumentación y explicaciones de la carta le congraciarían de nuevo con el tirano. «Estas líneas nada tienen que ver con la cobardía o la traición a sus amigos, porque Miguel Angel no traicionó a aquéllos ni a sus propias ideas. Fueron simplemente un medio para satisfacer al dictador y asegurar la vida y hacienda de su sobrino en Florencia. Excepto esto, todo lo demás siguió igual» (H. Koch).

Los amigos «traicionados» hubieran rubricado el proceder de Miguel Angel y el contenido de la misiva de haberlo conocido. La errónea interpretación de Romain Rolland es recogida por Karl Frey, editor de los poemas de Miguel Angel, que escribe: «El comportamiento del artista es profundamente vergonzoso. La carta revela una absoluta carencia de carácter.»

La psicopatología completa a su modo este retrato moral distor-

sionado. Lange-Eichbaum afirma en su libro *Genio, locura y fama:* «Miguel Angel fue un psicópata de rasgos acusadamente depresivos, irritable, desmedido en su afectividad, paranoico, hipocondríaco, y con un componente homosexual»; y prosigue su diagnóstico resumiendo los juicios que ha merecido a otros autores: «Homosexual, quizá no sólo espiritual, con complejo de culpa en su vejez. Apasionado por los adolescentes. Irritable y propenso a accesos de cólera. Extremadamente emotivo, inconstante en los afectos, muy dado a simpatías y a entusiasmos repentinos, a profunda angustia y desconfianza. Inconsecuente. Frío frente a la mujer, como lo denota el hecho de que sus principales obras sean hombres. Terror patológico. Melancolía enfermiza. Esclavo de su desmedido afán creador (que era casi una neurosis obsesiva). Constantemente agitado. Tipo fuertemente inclinado a la acción. Depresivo; aquejado de imaginarios dolores. Avaro. Padeció numerosas enfermedades graves. Muy desconfiado; paranoide, asaltado por continuos y constantes temores. Masoquista.»

Conviene, llegados a este punto, recordar unos párrafos del ensayo *El problema del genio,* con el que Gottfried Benn abordó en 1929 el libro de Lange-Eichbaum. El genio, si atendemos a las investigaciones de la patografía, nace, sobre todo, dentro de familias bien dotadas intelectualmente, y pertenecientes (como la de Buonarroti) a capas sociales que gozan de una posición destacada. Surge con frecuencia cuando, «tras generaciones de probada inteligencia», la estirpe comienza a degenerar. «El genio —escribe Benn— es una determinada forma de degeneración por hipertrofia intelectual», que conlleva casi siempre rasgos psicopatológicos, cuyas manifestaciones más benignas son la extravagancia, la capacidad de adaptación, la susceptibilidad de carácter, la inestabilidad emotiva, la melancolía y la histeria. «La patología anímica es un factor parcial, pero indispensable, del conjunto total que denominamos genialidad.» Con razón recoge Benn la opinión de Kretschmer, que cree que «los grandes genios poseen un vigoroso y saludable espíritu burgués, cuyo desarrollado sentido del deber les confiere esas cualidades fundamentales de laboriosidad, tenacidad y serena armonía, que proyectan sus obras mucho más allá de lo que las intensas y pasajeras sacudidas del genio harían pensar». Con esto creemos haber delimitado, al menos a grandes rasgos, el «cuadro clínico» de Miguel Angel.

Aretino, su gran detractor, intentó extorsionar al artista. Al no atender éste sus demandas, le injurió, como tenía por costumbre, tachándole de blasfemo, dado al paganismo, débil de carácter, homosexual, ingrato, avaro, mentiroso y ladrón. Asombra que hoy se siga dando crédito a una imagen tan cargada de virulencia y veneno.

Esta visión ambigua y distorsionada del cuadro caracterológico

de Miguel Angel tiene un triple origen: la aceptación acrítica de las descripciones de su carácter hechas por sus coetáneos; la valoración excesivamente precipitada, y por tanto fragmentaria, de los primeros documentos hallados en los archivos, y el escaso interés que han mostrado por el tema los historiadores.

Para conocer su verdadera personalidad, su pensamiento y su obra creemos esencial acudir a los testimonios personales del artista, y a este respecto es especialmente revelador un *capitolo,* poema satírico-burlesco en tercetos, también llamado *bernesco* en honor o recuerdo de Francesco Berni, el maestro del género. Todavía se usa actualmente en italiano el giro «poner en *bernesco*» como sinónimo de «ridiculizar». Aproximadamente hacia 1534, Berni fue amigo de Miguel Angel y Sebastiano del Piombo. El escritor y el poeta mantenían correspondencia en poesías «bérnicas».

El poema data, quizá, de 1546. Miguel Angel vivía por entonces cerca del foro de Trajano en Macel de' Corvi (Plaza de los Cuervos), llamada burlonamente por él «Plaza de los pobres». El lugar era sombrío y sucio.

En límites estrechos encerrado
árbol soy, rodeado de corteza,
o genio en la redoma retenido.

En tumba oscura moro y las arañas
por dentro me recorren y sus telas
mis huecos aprovechan como rueca.

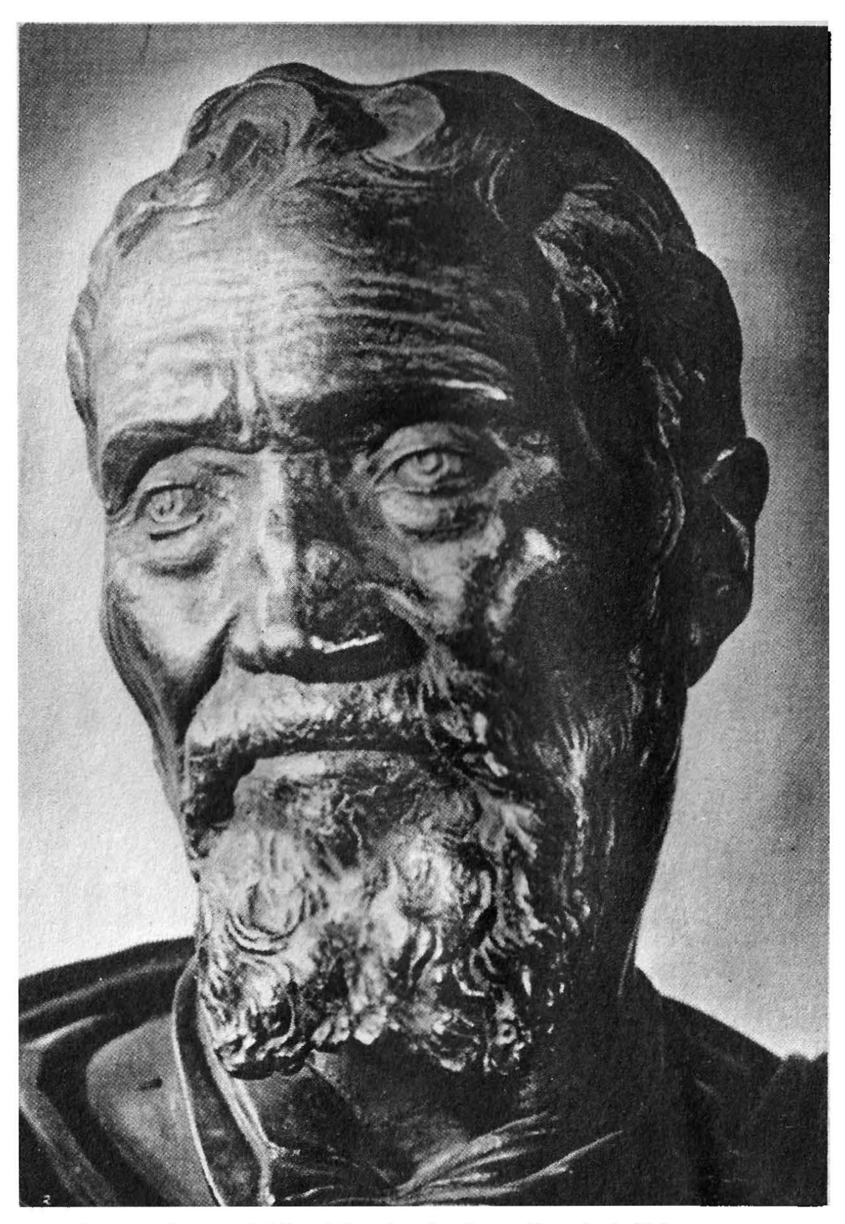
Cubierta está mi puerta por montañas
de excrementos: uvas y purgaciones
muestras de algún alivio son extrañas.

Bien conozco el olor de los orines,
los desagües que despiertan mis raíces
antes aún de que haya amanecido.

La carroña, el estiércol, los desechos
de casa ajena a la mía vienen:
puedo mudarme con ellos si quiero.

Está mi casa por dentro tan revuelta
que incluso si el hedor se evaporase
perdería con él hasta el estómago.

Tos y catarro impiden que me muera,
pierdo el aire fácilmente por abajo
y sale a duras penas por mis dientes.



Busto en bronce de Miguel Angel realizado por Daniele da Volterra. Museo del Louvre, París.

Estoy tullido, roto, quebrantado
en el potro de la vida. La posada
en que vivo de prestado es la muerte.

Mi gran melancolía me complace
y la pena mejora el sufrimiento,
a quien quiera, le cedo esta miseria.

Dichoso el que me vio el día de Reyes;
dichoso más aún si hubiera visto
mi casa entre magníficos palacios.

Sólo cenizas guarda el corazón
de amores, y en él crece la pena.
He roto al fin las alas de mi alma.

Zumbo cual abejorro en la vasija;
saco de huesos soy; cuero y tendones
me cubren; piedras hay en mi vejiga.

Ya no miran mis ojos como antaño
y mis dientes, como teclas de un címbalo
viejo, castañetean cuando hablo.

Es mi rostro la imagen del horror;
mi vestido agitado por el viento
a las gentes ahuyenta como un espantapájaros.

En mi oído se acurruca una araña,
en el otro canta un grillo por la noche,
y yo por el catarro, toso, mas no duermo.

El Amor y las Musas de otros tiempos
son pasto del pasado. Habito ahora
en un sucio albañal, en un retrete.

¿He fabricado acaso tantos hombres
para morir ahogado por el fango
tras haberme salvado de la mar?

Todo el arte, regalo de la fama,
me ha llevado en la vejez a la pobreza,
a estar solo y dominado por extraños.

Vivo estoy aún. ¡Ay, ven aprisa, muerte![3]

El poema pudo haber sido escrito en un atardecer de finales de otoño o principios de invierno. Miguel Angel, que tiene setenta y un años, describe la casa, el entorno, revela sus achaques físicos y espirituales, pergeña, en definitiva, su autorretrato grotesco: se burla de su propio trabajo y de sus pensamientos, que desembocan, al final, en la idea de la muerte, temática que le resulta muy familiar desde hace más de veinte años, con una expresividad ruda y directa, un ingenio corrosivo y un sentido del humor muy ácido.

La casa que describe forma ya parte de su vida, y durante más de treinta años habitará entre sus muros, gruesos y pesados como los de una fortaleza, como un cangrejo ermitaño dentro de su concha, a solas consigo mismo y con su obra. En 1513 se instaló en ella por primera vez y allí residirá durante cuatro años hasta que el papa León X le ordene regresar a Florencia para encargarse de construir la fachada de San Lorenzo, pero esta obra quedará reducida a un simple proyecto y a un montón de bloques de mármol desperdigados por las canteras de Pietrasanta. En 1534 vuelve a habitarla, ya de forma ininterrumpida hasta su muerte. El viejo y enorme caserón alberga en su interior un estudio muy espacioso, cuadra para caballos y un huerto pródigo en higueras, granados y parras. Su fiel criado y otros sirvientes cuidan del viejo Miguel Angel, pero el desorden que reina en la casa revela la soltería de su morador. Amigos y personas de confianza le han animado con frecuencia a contraer matrimonio, en la creencia de que le sería beneficioso que una mujer gobernase el hogar. Miguel Angel nunca prestó oídos a tal proyecto.

«El arte es mi única esposa: a él estoy unido por lazos mucho más fuertes de lo que yo quisiera: él ha sido la pasión y el tormento de mi vida. Mis hijos son las obras que legaré a la posteridad porque, aunque no valgan demasiado, me sobrevivirán. ¿Qué hubiera sido de Lorenzo di Bartoluccio Ghiberti si no hubiera cincelado las puertas de San Giovanni? Sus hijos y nietos se han desprendido de cuanto él les dejó. Sólo las puertas permanecen.»[4]

Tras la muerte de Miguel Angel, su sobrino y heredero Leonardo alquiló la casa a Daniele da Volterra, que falleció antes de llegar a ocuparla; fue derribada en el siglo XIX. Tampoco existe ya el viejo Mercado de los Cuervos.

Así pues, la casa romana de Miguel Angel se levantaba donde una vez, cuando el antiguo Imperio había alcanzado la cúspide de su poder, estuvo el corazón mismo de la ciudad. El foro de Trajano, el

Detalle de la puerta realizada por Lorenzo Ghiberti en bronce sobredorado para el Baptisterio de San Giovanni de Florencia. ▶



Andersen

espacio abierto más amplio y bello de la ciudad imperial, en el que se celebraba un mercado al aire libre, fue aislado del Quirinal por un edificio destinado a mercado que albergaba 150 puestos en su interior. Al noroeste se levantaba la poderosa basílica Ulpia, centro de transacciones monetarias. Tras ella, en el espacio abierto en el que se erguía la columna de Trajano, había dos bibliotecas: una guardaba los manuscritos griegos; otra, los códices latinos y los documentos de la época imperial. Tan sólo la columna permanecía virtualmente intacta cuando Miguel Angel se mudó a esa casa. Las últimas líneas de la inscripción situada encima de la puerta del pedestal hubieran podido figurar también como divisa de su obra artística: *«Ad declarandum quantae altidudinis mons et locus tantis operibus sit egestus»* («para que quede constancia de la altura que se le robó al monte y de los grandes esfuerzos que supuso la construcción de la obra»).

La tristeza que aletea en todo el poema se aprecia también en el busto de bronce de Miguel Angel ejecutado por su gran amigo y discípulo Daniele da Volterra. Esta escultura responde tanto a las referencias que nos han transmitido los coetáneos de Miguel Angel sobre su aspecto físico, como a las propias observaciones del artista. Condivi escribe: «Miguel Angel goza de una constitución física más bien musculosa y de estructura ósea bien desarrollada antes que entrado en carnes. Sano, sobre todo por naturaleza, pero también por el ejercicio físico y por su mesura en el comercio carnal y en la alimentación. Fue un niño enfermizo, y ya adulto ha sufrido dos enfermedades. Desde hace algunos años padece una afección de la vejiga... Su tez ha tenido siempre un color muy saludable. Su constitución física es la siguiente: es de estatura media y ancho de espaldas con respecto al resto del cuerpo; su cabeza, vista de frente, es redonda... Las sienes, abultadas, muestran protuberancias por encima de las orejas, y éstas y las mejillas sobresalen del resto de la cara. La cabeza es algo desproporcionada con respecto al rostro. Tiene la frente cuadrada, y la nariz aplastada, aunque no de nacimiento, sino porque en su juventud un tal Torrigiano di Torrigiani, chico un poco bruto y desvergonzado, le propinó tal puñetazo que le hundió el cartílago, dejándolo como muerto... A pesar de todo, su nariz guarda una armoniosa proporción con la frente y el resto del rostro. Sus labios son finos, el inferior algo más grueso, por lo que visto de perfil parece sobresalir un poco. Tiene una mandíbula acorde con las partes ya descritas. Vista de perfil la frente sobresale un tanto con respecto a la nariz, que de no ser por una pequeña protuberancia sería casi recta. Las cejas son poco pobladas, los ojos no muy grandes, castaños y salpicados de puntitos brillantes amarillos y azulados. Las orejas, normales; los cabellos y la barba, negros, aunque a sus 79 años

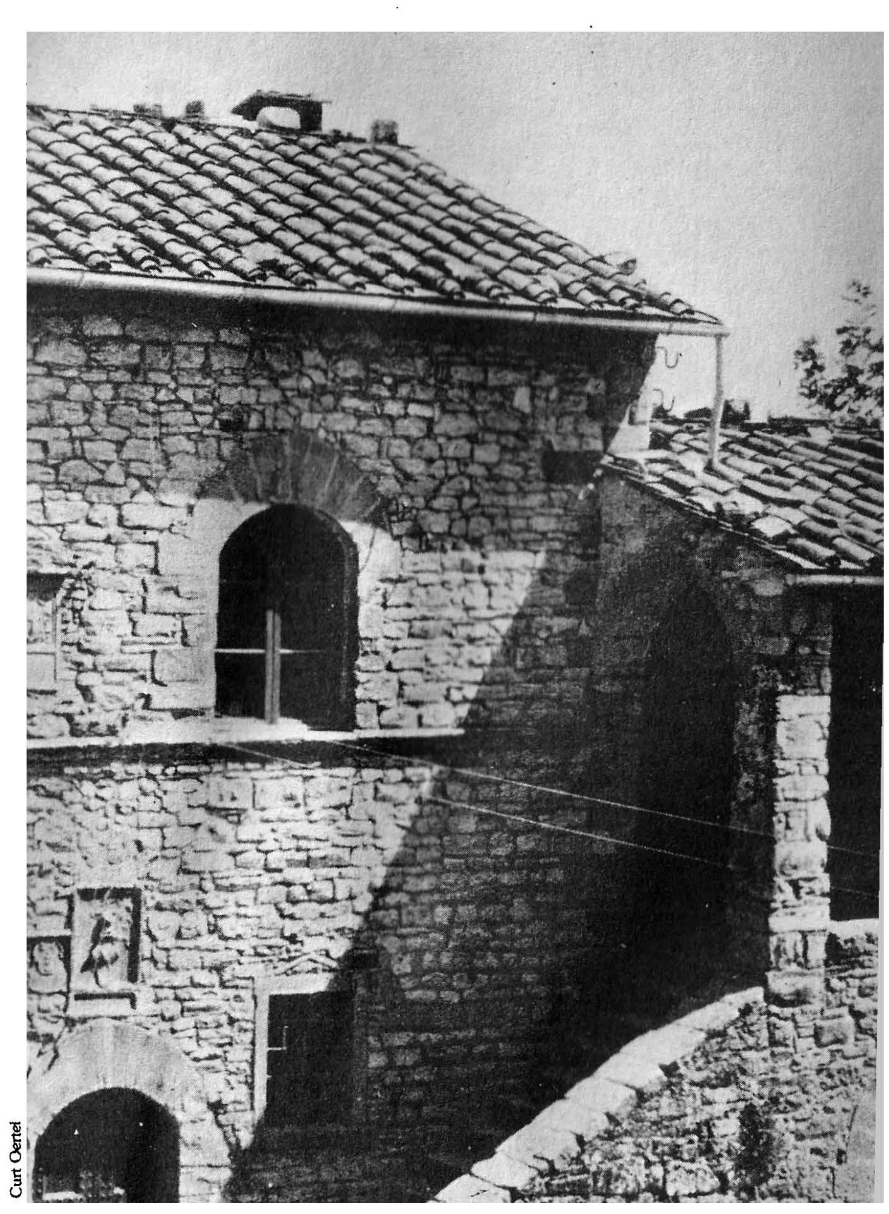
empiezan a blanquear. La barba, de cuatro o cinco dedos de larga, se bifurca y no es muy espesa, como bien puede observarse en su retrato.»

Así pues, el aspecto físico de Miguel Angel coincide con el que todos conocemos. Sin embargo, su personalidad y su carácter siguen llenos de lagunas, y quizá nunca sean conocidos del todo, porque, pese a la existencia de abundante documentación, ésta es muy fragmentaria en algunos periodos cruciales de su vida.

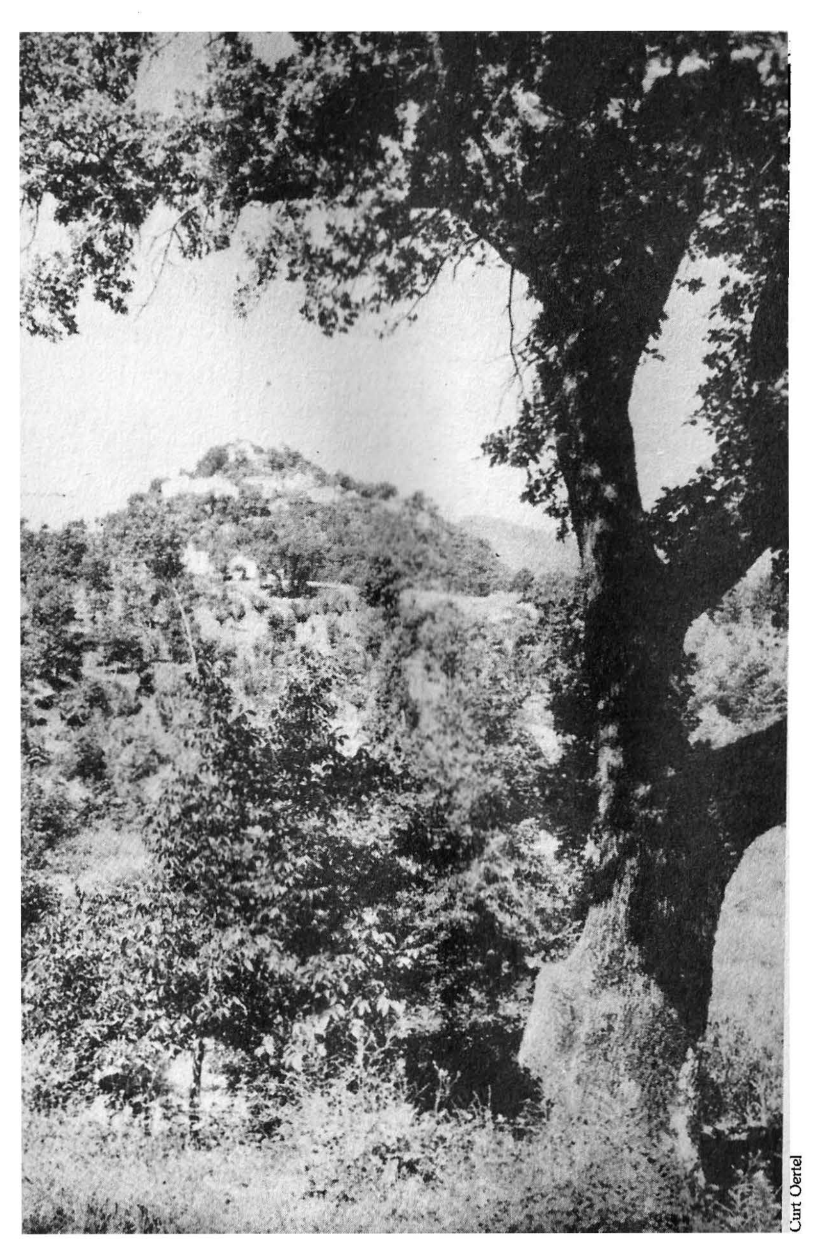
2. Republicanismo güelfo

El 6 de marzo de 1475 (1474 según la cronología florentina de la época) Lodovico di Lionardo di Buonarroti Simoni, corregidor y juez de paz de Caprese y Chiusi, anota en su libro de familia: «Hago constar que hoy, 6 de marzo de 1474, me ha nacido un hijo. Lo he llamado Michelagniolo, y ha nacido hacia las cuatro o cinco de la madrugada de este lunes, siendo yo, su padre, Podestá de Caprese, y ha nacido en Caprese, y será bautizado el día 8 de este mes en la iglesia de San Giovanni de Caprese, apadrinado por los más abajo citados...»[5]

Caprese, asentado en el valle del Singarna, un afluente de poca importancia del Tíber superior, y rodeado de suaves montañas, estaba administrativamente unido a Chiusi, otro pueblecito. El alcalde, cuyo mandato duraba seis meses, residía alternativamente en uno de los dos pueblos. El Podestá debía ser necesariamente ciudadano florentino, güelfo y *popolane*, es decir, no noble. Lodovico, el padre de Miguel Angel, cumplía todos los requisitos: los Simoni, nombre por el que se conocía a la estirpe de los Buonarroti en el pasado, pertenecían a uno de los linajes más distinguidos de la ciudad del Arno, y, al igual que los Médicis, procedían del *popolo grasso*, de la burguesía rica, capa social a caballo entre la aristocracia y el pueblo llano, el *popolo minuto*. La afiliación güelfa de la familia se remonta casi a sus orígenes: ya en 1260, diez años después del primer levantamiento popular que cercenó los privilegios de la nobleza y un lustro antes del nacimiento de Dante, un tal Michele di Buonarrota di Bernardo Simoni había ocupado puestos destacados en el ejército güelfo. El banquero Buonarrota, bisabuelo de Miguel Angel y hombre, al parecer, muy notable, había sido, en 1392, un miembro preeminente de la dirección del güelfismo; en memoria suya la familia adoptó el nombre de Buonarroti Simoni. Desde mediados del siglo XIV muchos de sus miembros venían desempeñando funciones administrativas, como alcaldes, ediles, o simples representantes en el concejo de su distrito de Santa Croce. Esta participación en los asuntos de gobierno y de partido formaba ya parte de la tradición familiar. No sólo al padre de Miguel Angel, sino también a su tío Francesco y a su hermano Buonarroto les


Curt Oertel

Casa natal de Miguel Angel en Caprese.



Paisaje de Caprese, en la provincia de Arezzo.

fueron confiados cargos relevantes. Es de sobra conocido el nombramiento de Miguel Angel como maestro de fortificaciones durante el asedio de Florencia por las tropas imperiales. Pero además, al artista se le ofrecieron otros puestos importantes, según se desprende de la carta escrita en agosto de 1527 a su hermano Buonarroto: «Hoy me han propuesto el cargo de secretario extraordinario del Consejo de los Cinco. Tal nombramiento, de aceptarlo, sería por un año y produciría una renta de cuatro ducados; podría, además, obrar según mi libre albedrío. Pero dudo porque no sé si podré dedicarle todo el tiempo que requiere. Debo decidir urgentemente si lo acepto, lo rechazo o se lo cedo a otro.»[6]

El Consejo de los «Cinco censores de cuentas y de justicia» había sido restablecido en la república tras la tercera expulsión de los Médicis. Sus funciones específicas eran la administración de los caudales públicos y otras labores de tipo legal, especialmente la vigilancia del exacto cumplimiento de los edictos de destierro, puesto que éstos llevaban aparejadas como penas accesorias la confiscación e incautación de bienes. El secretario de semejante organismo era el brazo ejecutor de las sentencias y decisiones. Hay que recalcar, pues, la importancia del cargo, retribuido con una suma de dinero acorde con la responsabilidad. Es difícil calibrar en su justo valor un ducado florentino de 1527, pero no parece exagerado valorarlo en aproximadamente cuarenta dólares, porque hay quien lo tasa muy por encima de dicha cifra. En cualquier caso se trataba de un excelente salario, si lo comparamos con otros de la época: Maquiavelo, por ejemplo, como secretario del Consejo de los Diez y jefe de las Cancillerías de Guerra e Interior, percibía en total por ambos cargos cien ducados anuales, es decir, casi el doble que Miguel Angel. Como éste moderaba hasta extremos inconcebibles sus gastos, semejante sueldo constituía casi una fortuna. A este respecto es muy reveladora una carta del artista escrita durante sus trabajos en la Capilla Sixtina, la cual contiene importantes precisiones sobre su tren de vida: «Hace algunos días os he enviado cien ducados. Es una parte de lo que me han satisfecho por mi trabajo y que yo no necesito. Sé que vosotros lo necesitáis más que yo. Cargadlo a mi cuenta... Supongo que esa suma os durará unos cuatro meses.»[7]

Veinte ducados al mes para cubrir sus propias necesidades y las de su trabajo no son una cifra demasiado alta; de forma que, descontando los sueldos de sus sirvientes y aprendices, el alquiler de la casa y los costes del material para su obra, a Miguel Angel le quedaba una cantidad muy modesta: unos tres o cuatro ducados mensuales.

Este afán de ahorro, de sacar el máximo provecho de cualquier situación, le hizo renunciar definitivamente al cargo, pero no a un

estipendio económico indirecto, porque lo cedió a su hermano Buonarroto. Tal cesión, en principio posible y usual, se reveló pocos días más tarde como ilegal; en efecto, dentro del Consejo de los Cinco la elección era siempre necesariamente personal y no transferible, como correspondía a una institución de un significado político y legal tan acusado y notable. Sus funciones de control abarcaban, traducidas a una terminología actual, tanto las de un tribunal de cuentas como las de un tribunal constitucional. Es obvio que no había demasiadas personas aptas para ocupar tales puestos en un organismo clave dentro del Estado. A favor de Miguel Angel jugaba la adscripción al güelfismo de su familia durante muchas generaciones y su ideología republicana; gozaba además de la necesaria estimación social a un representante de los poderes públicos a la hora de tomar medidas impopulares.

La lucha entre güelfos y gibelinos era ya agua pasada en la juventud de Miguel Angel; también la división interna del partido güelfo en negros y blancos: los primeros habían prevalecido sobre los segundos, condenando a éstos a un destierro definitivo. Dante fue uno de los desterrados, y su idea de un Imperio Universal Romano no pasó de ser un sueño. El güelfismo, al final, se depuró tras ser sometido a las llamas devoradoras de dos facciones que, pese a la diferencia de metas políticas, coincidían en la atrocidad de sus acciones. Cualquier güelfo se declaraba partidario de una libertad a ultranza de la República, tanto en el interior, frente a los intentos de la aristocracia por minar el poder constituido, como en el exterior, ya se tratara del papa, el emperador o cualquier príncipe ávido de aumentar sus dominios territoriales. Los güelfos pensaban que el poder emanaba del pueblo, y que, por tanto, debían detentarlo los *popolani* organizados en gremios. En este sentido, Miguel Angel fue, por su origen social y por su convicción, un republicano y un demócrata convencido. Nunca se resignó a que Cosimo I de Médicis enterrase definitivamente la libertad de su ciudad natal; no fue jamás indiferente a este hecho histórico, como algunos de sus amigos exiliados o emigrados. Uno de tales *fuorusciti*, Donato Giannotti, describe una conversación con Miguel Angel, su consejero Luigi del Riccio y el erudito Antonio Petreo que ilumina nítidamente el sentir del artista, así como el ardor y pasión con que lo mantenía:

Miguel Angel: Forzoso es alabar la respuesta que un ciudadano respetable dio a otro que le propuso sumarse a una alianza urdida por ciertos elementos rebeldes.

Antonio: ¿Y qué le respondió?

Miguel Angel: Que le bastaba con seguir siendo fiel al Gran

Consejo porque éste le parecía la institución más honorable y prestigiosa.

Antonio: ¡Vaya! He aquí una respuesta digna de un probo y astuto ciudadano. ¿Reís?

Luigi: Sí, porque micer Miguel Angel ha desviado la conversación hacia un tema concreto que le afecta de manera muy especial, y si le diéramos rienda suelta pasaríamos la mañana oyendo lamentaciones y quejas sobre los tiempos que corren. Así que dejemos estar al Gran Consejo, Senado, leyes, costumbres y pensamientos políticos en el lugar que los ha puesto Dios, a cuyos designios debe someterse cualquier persona que se precie de íntegra y juiciosa.

Miguel Angel no explica fehaciente y suficientemente por qué considera al Gran Consejo un ejemplo de institución democrática. En este organismo representante del pueblo y con numerosos partidarios entre las masas cifraba Savonarola las cotas más altas de poder y de gobierno. Las palabras de Miguel Angel pueden arrojar alguna luz sobre la posición, muy discutida por la crítica, del artista con respecto a los dominicos. Resulta, pues, muy indicativo que Miguel Angel, en el transcurso de esa conversación sobre la organización del Estado, recuerde la situación de una Florencia dominada por el fanático fraile, demostrando con ello que la figura del hereje permanecía aún, como grabada a fuego, en su memoria. Miguel Angel era un adolescente cuando las exhortaciones penitenciales del dominico empezaban a correr de boca en boca. La imagen idealizada de Savonarola es una de las vivencias nunca olvidadas de su juventud.

3. Los primeros maestros

Conocemos pocos datos sobre la infancia de Miguel Angel. Tres semanas depués de su nacimiento, su padre, una vez transcurrido el tiempo de permanencia en el cargo, se trasladó de nuevo con su familia desde Caprese a Florencia. El pequeño quedó en el cercano pueblo de Settignano, donde su padre y su tío Francesco poseían una modesta propiedad, confiado a la tutela y cuidado de una nodriza, hija y esposa de canteros. Más tarde, Miguel Angel dirá a menudo: «Mamé con la leche de mi nodriza el amor al martillo y al cincel con los que esculpo mis obras.»[8]

Se desconoce la fecha exacta en que el niño fue llevado a Florencia por primera vez, pero como el padre solía pasar frecuentes temporadas en Settignano es muy posible que sus hijos le acompañaran. El escenario de sus primeros años fue el paisaje de Settignano, situado en el valle del Arno superior, con sus bosques de olivos y sus canteras; tuvo por compañeros de juegos a hijos de labradores y de canteros. Podríamos intentar llenar una de las muchas páginas en blanco de la vida de Miguel Angel diciendo que quizá encontró entre los canteros a un artesano eficiente que involuntaria e inconscientemente se convirtió en su primer maestro, permitiéndole contemplar su trabajo y calmando de vez en cuando la curiosidad infantil del avispado muchacho enseñándole algunos golpes del oficio. Es de suponer que el pequeño Miguel Angel, como cualquier otro niño, introdujera activamente el entorno en sus juegos. De estos primeros años sólo se conoce un documento, aunque de dudosa autenticidad: en uno de los muros de la casa de Settignano se conserva el dibujo borroso a carbón de un torso masculino. Muchos historiadores del arte lo han atribuido al joven Miguel Angel, queriendo ver en él un tritón o un sátiro.

Cuando Miguel Angel tenía seis años murió Francesca, su madre. De sus cinco hijos, el mayor, Leonardo, ingresó a los siete años en la orden de los dominicos. Al abandonar la comunidad familiar, Miguel Angel, el segundo hijo, ocupó el puesto del mayor. El tercero, Buonarroto, se hizo banquero y comerciante y dirigió durante un corto tiempo un almacén de paños junto con el cuarto hijo, Giovansimone. Este llevó como su padre una vida gris dedicada a actividades



Tritón o Sátiro. *Este dibujo a carbón, encontrado en una pared de la casa de Settignano, fue supuestamente realizado por Miguel Angel en 1487, cuando contaba doce años de edad.*

sin especial relieve. El más pequeño, Gismondo, eligió la carrera de las armas. Cuatro años después de la muerte de Francesca el padre se casó en segundas nupcias con Lucrezia Ubaldini. Matteo es probablemente fruto de este matrimonio. La existencia de este hermano está probada por una carta remitida en 1520 a Miguel Angel. El estilo claro y abierto de la comunicación y la cuidada caligrafía autorizan a pensar que se trataba de un hombre íntegro y ordenado.

Lodovico y su hermano Francesco, que acababa también de casarse por segunda vez, vivían con sus familias y su anciana madre una existencia corriente en la casa de la ciudad, situada en la Via de' Bentaccordi. Salían adelante a duras penas porque la pequeña propiedad de Settignano producía poco. Los ingresos de Lodovico, esporádicos, dependían de sus servicios al municipio. Francesco

poseía un pequeño «negocio» de cambios, que consistía únicamente en dos mesas. Una de ellas, a medias con un socio, instalada al aire libre delante de Orsanmichele, y la otra, alquilada para él solo, en una sastrería, a fin de poder dedicarse a su negocio incluso con mal tiempo. Sus ganancias eran escasas, aunque estaba mejor situado que Lodovico, constantemente agobiado por apuros económicos. Francesco llevaba la batuta en el limitado mundo de la sombría casa no sólo por ser el primogénito, sino también porque gozaba de mejor posición.

El padre de Miguel Angel acariciaba la idea de proporcionar a su hijo una sólida formación y hacerle más tarde estudiar jurisprudencia. Este plan cuidadosamente preparado y fiel a la tradición familiar desembocaría en el ingreso de Miguel Angel en la maquinaria del Estado. Así, a los siete años de edad ingresó en la escuela de Francesco da Urbino. Salvó esta fase de su aprendizaje sin excesivas dificultades, en parte gracias a su viveza de ingenio. Sin embargo, prefería emplear la pluma dibujando que redactando ejercicios gramaticales. Los tesoros artísticos de Florencia constituían un reclamo demasiado poderoso y una multitud de artistas trabajaba en la ciudad; Miguel Angel fue incapaz de resistir el poder de atracción de este ambiente: tenía que ver, copiar, observar. Los aprendices de los maestros y los jóvenes artistas se convirtieron en sus amigos. Uno de ellos, Francesco Granacci, le introdujo en el taller de su maestro Ghirlandaio. Tan pronto como su padre y su tío se enteraron de que Miguel Angel andaba por extraños derroteros, montaron en cólera. En su opinión, los artistas, como artesanos que eran, pertenecían al *popolo minuto.* Para ellos un pintor gozaba de la misma consideración que un humilde tendero y no hacían distingos entre un escultor y un cantero. Pensaban que un Buonarroti podía aspirar a los más elevados cargos públicos. Lodovico y Francesco se lo imaginaban ya *gonfaloniere.* Aun cuando esta forma de pensar pertenecía más bien al pasado, todavía respondía a la ordenación social imperante en la época. Habrá que esperar al siglo XVI para que las artes plásticas dejen de contarse entre las *artes mechanicae* para integrarse dentro de las liberales.

El joven Miguel Angel resistió estoicamente todos los reproches, recriminaciones y castigos, y al final se salió con la suya: el 1 de abril de 1488 su padre se puso de acuerdo con los hermanos Domenico y Davide Ghirlandaio para que su hijo entrase como aprendiz en su taller durante tres años.

De esta época proceden dos dibujos a tinta: uno tomado del fresco de Giotto *Escenas de la vida de San Juan Evangelista* y otro de la obra de Masaccio *Al César lo que es del César...* Hay que resaltar



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Dos figuras del fresco de Giotto Escenas de la vida de San Juan Evangelista *(Capilla Peruzzi, Santa Croce, Florencia) según un dibujo a pluma de Miguel Angel realizado hacia 1490. Museo del Louvre, París.*

en estos dos apuntes el esfuerzo por armonizar los pliegues de los ropajes con el movimiento de las figuras.

Miguel Angel sólo permaneció un año en el taller de los Ghirlandaio, porque Lorenzo de Médicis le incorporó a su recién fundada academia de Arte. Condivi, que es como decir Miguel Angel mismo, achaca este cambio a la casualidad y a los buenos oficios de Granacci; Vasari, al contrario, opina que se debió a una recomendación de Ghirlandaio. Condivi aventura la hipótesis de que Domenico Ghirlandaio tenía celos no sólo de Miguel Angel, sino también de su propio hermano Davide; además —prosigue su biógrafo—, Ridolfo, hijo de Domenico, atribuía los «extraordinarios progresos de Miguel Angel a las enseñanzas de su padre, pese a que éste apenas le brindaba ayuda.» Condivi concluye esta «pequeña digresión» con la siguiente observación: «Miguel Angel en modo alguno se queja de Domenico, sino que ensalza sus grandes dotes artísticas y su gran calidad humana.» El joven artista, que en ocasiones se había visto obligado a señalar la completa independencia y autonomía de su arte, recalca adrede este hecho en su autobiografía. No sabemos con certeza si Miguel Angel tuvo algún otro motivo para corregir las afirmaciones de Ridolfo, pero no olvidemos que el artista, si lo creía necesario, defendía sus propias opiniones frente a los otros con firmeza y tenacidad. Quiere esto decir que su precisión sobre Ghirlandaio y su queja de que su maestro no le había prestado ayuda no pueden interpretarse, aunque así se ha hecho, como si el desacuerdo entre maestro y discípulo hubiera sido la causa de la interrupción prematura del aprendizaje. Cuando apareció la biografía de Condivi, Miguel Angel contaba casi ochenta años, y Ghirlandaio llevaba muerto sesenta. Las alabanzas que en el libro dispensa Miguel Angel al arte y personalidad de su maestro no son pura retórica, sino sinceras muestras de respeto hacia el hombre que había reconocido la fuerza y vigor del talento de su alumno y le había encauzado por el camino adecuado. Además, Ghirlandaio, autor de los frescos de Santa Maria Novella, enriqueció, con toda seguridad, los conocimientos técnicos de Miguel Angel. Por tanto creemos que es Vasari quien tiene razón: Lorenzo de Médicis debió de pedir a Ghirlandaio que le recomendara alumnos para la escuela de escultura que proyectaba crear en San Marcos, el jardín de los Médicis, y Domenico le cedió a Miguel Angel y a Francesco Granacci, sus dos mejores discípulos.

4. Dos pasiones: los libros y las obras de arte

El pequeño e incansable erudito Tommaso da Sanzana solía decir: «En dos cosas me prodigaría sin tino y sin tasa de serme posible: en los libros y en las obras de arte.» Al advenir al pontificado con el nombre de Nicolás V pudo satisfacer ambos deseos: durante su pontificado sentó las bases del futuro esplendor artístico del Vaticano y encargó planos detallados para renovar la arquitectura de Roma. Entre sus proyectos figuraba levantar una nueva basílica de San Pedro. Un siglo después la pasión constructora del «mejor de los papas del Renacimiento» hallaría eco en el hombre genial que construyó la cúpula de San Pedro.

Estas dos pasiones, propias de su siglo, que Nicolás no se recataba en confesar cuando todavía era simple sacerdote, las heredó Vespasiano da Bisticci, destacado librero y editor del Quattrocento. Sus *Biografías de hombres ilustres del siglo XV* desgraciadamente son desconocidas para el gran público. Vespasiano, al igual que Miguel Angel, creció en una situación material muy precaria. Como carecía de medios para estudiar se dedicó a copiar manuscritos raros, satisfaciendo así al mismo tiempo su sustento y su pasión insaciable por el saber, y cosechó tantos éxitos en su trabajo que pronto hubo de contratar copistas para atender los encargos que le hacían. Con los años, el pequeño calígrafo se convirtió en un experto librero y editor que contaba con clientes de la importancia de un Cosimo de Médicis. Este era un ávido coleccionista de libros, a quien Vespasiano facilitó los primeros 200 tomos de la biblioteca del convento de Badia di Fiesole según un catálogo elaborado por Nicolás V. A esta tarea se dedicaron 45 copistas durante 22 meses. Uno de los consejeros de Cosimo en este tema fue Niccolò Niccoli, florentino adinerado que invertía todas sus rentas en libros. Por su mediación llegó a poder del Médicis el mejor Plinio procedente de un convento de Lübeck. Fue también Niccoli quien encargó a Poggio Bracciolini buscar manuscritos valiosos por las abadías del sur de Alemania, de la zona del Rin y de Borgoña. Pero Niccoli, Poggio y Vespasiano no eran los únicos bibliófilos. Otros muchos hombres anónimos se dedicaban con verdadera pasión, dentro de una Europa desgarrada por las guerras y

ansiosa de paz, a atesorar libros a partir de los cuales las mentes más preclaras renovarían el mundo del pensamiento y de la investigación.

Libros y arquitectura, erudición pujante y arte, determinaban el clima espiritual del ámbito académico en el que ingresó Miguel Angel cuando se le abrieron las puertas del jardín de los Médicis.

Lorenzo el Magnífico, apelativo que se le daba en Florencia no tanto por el fasto de su casa como por el esplendor que otorgaba a su ciudad, recogía así los frutos de la generosa siembra que antaño hicieran Cosimo, Nicolás V y su entorno de eruditos, concretados sobre todo en dos academias: la de Filosofía y la de Bellas Artes. El sentido que se le daba a la palabra «academia» en tiempos de los Médicis nada tiene que ver con el actual: las dos comunidades que albergaba el jardín de los Médicis no estaban sujetas a ningún tipo de obligación; tanto los hombres más maduros como los alumnos más jóvenes seguían únicamente sus propias inclinaciones, los unos hacia las discusiones científicas y literarias, hacia los ejercicios escultóricos los otros. No obedecían a normas de ningún tipo, ni siquiera tácitas. Los miembros de estas academias de tintes platónicos carecían de lugares determinados de reunión, y se juntaban donde más les apetecía, ya fuera cualquier rincón de la ciudad, la catedral, el palacio de los Médicis o la quinta cercana de algún amigo, de forma que los más jóvenes intercambiaban ideas con los mayores. La reglamentación más sencilla, por mucha libertad de acción que permitiera, hubiera sido contraria a la opinión de Lorenzo de que la fuerza sólo debía someterse a su propio objeto. Desde los tiempos de Cosimo, esta consagración total y absoluta a un solo objeto era, para los Médicis, la única metodología válida para encarar cualquier tipo de actividad, incluso la política. Esta concepción es de clara raigambre platónica, de ahí que se le llamase «academia», a la cual se podía aplicar la siguiente frase que figura en una de las cartas de Platón: «En mi opinión, no cabe en modo alguno escribir sobre ciertos asuntos, porque, por más que se intente, ese tipo de conocimientos no pueden expresarse por medio de palabras; hay que recrearse con el objeto, hacerlo uno carne de su carne y sangre de su sangre, porque es de esa intimidad de donde surge de repente en el alma una especie de luz súbita provocada por una chispa desconocida, y a partir de entonces la llama se alimenta ya por sí misma.»

Al frente de la academia de Bellas Artes estaba un discípulo de Donatello, Bertoldo di Giovanni, destacado broncista y cincelador, buen escultor y un experto conocedor de la antigüedad clásica. Bertoldo dirigía sabiamente a sus alumnos y les transmitía todos sus conocimientos. Lorenzo de Médicis hizo, sin duda, una excelente elección cuando lo nombró mentor de los jóvenes escultores y



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Retrato de Lorenzo de Médicis, llamado el Magnífico, por Giorgio Vasari. Galería de los Uffizi, Florencia.

conservador de sus tesoros artísticos. Bertoldo, gran amigo de Lorenzo, residía en su *palazzo* de la Via Larga.

Cuando Lorenzo se enteró de las extraordinarias cualidades de Miguel Angel, le dio una habitación muy próxima a la de su maestro y una considerable cantidad de dinero para sus gastos, porque conocía la precariedad de medios del hogar de los Buonarroti. Lorenzo no pretendió con ello estrechar los lazos con Miguel Angel, sino allanarle


Alinari: Umschlag-Vorderseite

el camino que desembocaba en la erudición y en el arte, ahorrándole las exigencias impuestas por las necesidades de la vida cotidiana.

Miguel Angel dejó atrás la adolescencia al pisar por primera vez sus aposentos situados en el entresuelo del palacio de los Médicis, y pasó a ser compañero de casa y de mesa de Lorenzo y sus hijos: Piero, Giovanni —que tenía su misma edad y que veinte años más tarde sería elegido papa con el nombre de León X— y Giuliano, el más joven, cuya efigie esculpiría cuando los Médicis se convirtieran en tiranos. Intensificó sus relaciones con todos los amigos de su paternal mecenas. Si hasta entonces sólo ocasionalmente se había relacionado con

los miembros de las academias, desde ahora compartiría con ellos casa, comida y conversación.

La fundación de la Academia se remontaba a Cosimo, el abuelo de Lorenzo, que recibió la idea del neoplatónico griego Gemisthos Plethon. Este y otros eruditos habían llegado a Ferrara formando parte del séquito del emperador bizantino Juan Paleólogo VIII, con motivo de la inauguración por el papa del concilio de unificación de la Iglesia oriental y occidental, en enero de 1438. El emperador había pedido ayuda para resistir los embates de los turcos, que habían conquistado una parte del territorio y amenazaban con hacer desaparecer el Estado. El papa prometió el apoyo de Occidente a cambio de que cesara el cisma entre ambas Iglesias. La unión, decretada por medio de una bula en julio de 1439, fue muy efímera debido al escaso aprecio que el pueblo y el clero de Bizancio sentían por todo lo latino.

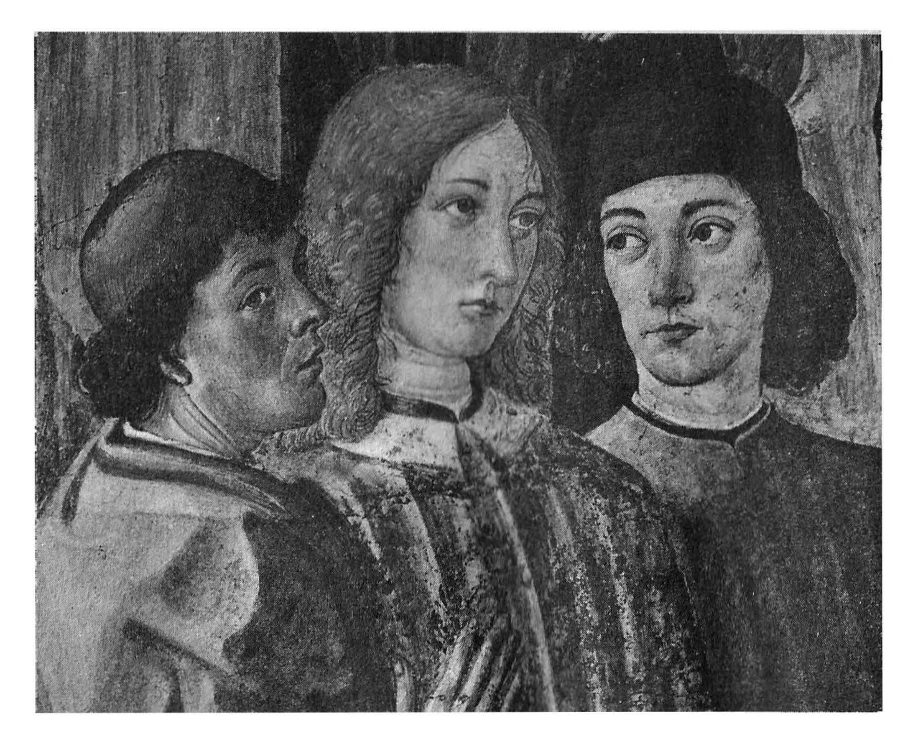
Cosimo consiguió que el concilio se trasladara de la ciudad del Po a la del Arno, convirtiendo así a Florencia durante unos meses en centro político y espiritual de Europa, y a él mismo en anfitrión durante muchos años de los más relevantes eruditos orientales. El entendimiento político entre el papa y el emperador de Bizancio había llegado demasiado tarde y no pudo evitar la caída del Imperio. Pero la

◀ *Detalle del altorrelieve en bronce de Bertoldo de Giovanni titulado* La Batalla. *Museo Nacional, Florencia.*



Relieve en mármol que representa a Cosimo de Médicis. Antes, en el Kaiser-Friedrich-Museum, Berlín.

Historisches Bildarchiv, Bad Berneck



M. Ficino, G. Pico della Mirandola y A. Poliziano representados en un detalle del fresco El milagro del sacramento, *de Cosimo Rosselli. San Ambrosio, Florencia.*

la *coincidentia oppositorum* entre el pensamiento latino y griego, su confrontación dialéctica, desveló fuerzas soterradas cuyo flujo, pocas décadas después, dinamizó la vida intelectual de Occidente asfixiada hasta entonces por el escolasticismo. Plethon y su discípulo Bessarion se quedaron en Italia tras el concilio y junto con Cosimo pusieron la primera piedra de la Academia Platónica que habría de ser la madre nutricia del nuevo espíritu europeo. Piero, el hijo de Cosimo, mantuvo esta herencia de su padre, y Lorenzo la potenció aún más. El primer director de la Academia fue Marsilio Ficino, que tradujo las obras de Platón y de Plotino. Pertenecían también a la Academia el humanista y poeta Angelo Poliziano y el investigador de Dante, Cristoforo Landino. Entre los tres lograron que Miguel Angel se familiarizara con la antigüedad clásica, con Dante y con Petrarca.

Hay que plantearse aquí la cuestión de la amplitud y profundidad de los conocimientos que Miguel Angel adquirió dentro de este círculo de poetas y eruditos. En este punto los críticos no están de acuerdo,



La batalla de los centauros y los lapitas. *Relieve en mármol esculpido por Miguel Angel hacia el año 1492. Museo Buonarroti, Florencia.*

pero tan falso es mantener que el aprendizaje de Miguel Angel fue nulo, como el extremo contrario: pretender que en ese ambiente adquirió una sólida cultura basada en principios teóricos. La Academia no era una Universidad, y el aprendizaje no se basaba en una metodología rigurosa; las lecciones eran esporádicas, aunque en modo alguno superficiales. Miguel Angel aumentó sus conocimientos porque era joven y estaba ávido de saber. Un ejemplo: pocos años después de la muerte de Lorenzo, cuando residía en Bolonia, le leía todas las noches fragmentos de Boccaccio, Dante y Petrarca a su anfitrión Aldovrandi y comentaba a continuación los poemas, lo cual exigía un dominio de esta materia y un conocimiento profundo de las obras. Miguel Angel, pues, no se contentó con los conocimientos que le aportaron sus cultos amigos, sino que profundizó en ellos por su propia cuenta. Así lo prueba su *Canzoniere* —influido en sus primeros poemas por Petrarca y en los más tardíos por el platonismo—, su fama en Roma como experto conocedor de Dante y su obra artística.



Alinari: Umschlag-Vorderseite

Relieve en mármol de Miguel Angel titulado La Virgen de la escalera. *Museo Buonarroti, Florencia.*

Romain Rolland menosprecia el influjo de la Academia con esta frase: «Quiso vivir en el mundo clásico, por ello se revistió de un espíritu también clásico y se convirtió en un escultor griego.»

Animado por Poliziano esculpió Miguel Angel la *Lucha de los centauros y los lapitas:* en este altorrelieve se adentra el artista por vez primera en lo que será una de las constantes de su arte: la creación y desarrollo de un espacio dinámico originado por el antagonismo de fuerzas. Posteriormente, en los cartones, hoy desaparecidos, para la *Matanza de Cascina* y para el *Juicio Final* Miguel Angel dominará por completo el movimiento. Otra obra de esta época es *La Virgen de la escalera.* En ella, la actitud y la mirada de la Virgen desprenden una profunda melancolía; el niño se ha dormido junto a su pecho sin que su padre parezca haberse dado cuenta. En la obra late la conciencia de la muerte, visible sobre todo en la expresión sibilina de la Virgen, expresión que volveremos a encontrar más tarde.

La primera escultura propiamente dicha, una cabeza de fauno, se ha perdido. Esta obra despertó la admiración de Lorenzo de Médicis hacia el extraordinario talento de su joven protegido. Un fresco de Vanni en el Palacio Pitti muestra al comerciante florentino contemplando una escultura de Miguel Angel rodeado por sus pupilos. Miguel Angel había creado su obra tomando como modelo una cabeza semidestruida de la antigüedad que él se encargó de completar siguiendo su libre inspiración escultórica. La expresión sonriente del viejo y barbudo sátiro está basada, presumiblemente, en el original. No se sabe si los rasgos del rostro presentaban carácter grotesco; la elección del tema permite suponer, sin embargo, que Miguel Angel sentía una cierta inclinación por lo cómico. Este gusto por lo grotesco era un componente más de su humor complejo y polifacético, muy típico de los florentinos. Miguel Angel era capaz de disimular pensamientos demoledores con una sonrisa melancólica y también evidenciarlos con la mordacidad corrosiva de su amarga ironía. El golpe de su condiscípulo Torrigiani que le hundió el tabique nasal fue, muy posiblemente, provocado por una observación irónica de este tipo. En una conversación con Vittoria Colonna define su posición sobre la capacidad que tiene el artista de dar rienda suelta a su imaginación:

«Las cosas no se pintan exactamente como se ven, y esta libertad artística está muy fundada en razón. Hay algunos que no comprenden este fenómeno y que sostienen que el poeta Horacio criticaba severamente a los pintores en los siguientes versos:

Los pintores y poetas
tienen derecho a practicar una osadía ilimitada.
Yo exijo para mí esa libertad y se la concedo a otros.

»Estos versos de ninguna manera implican un ataque a los pintores. Es más, suponen una alabanza porque poetas y pintores, dice Horacio, tienen derecho a ser osados, y yo, por mi parte, subrayo: a ser osados siguiendo sus propias inclinaciones y gustos. Este derecho a ver sin sujetarse a cánones preestablecidos lo han disfrutado siempre, de modo que si un gran pintor crea una obra aparentemente falsa y engañosa —lo que ocurre muy pocas veces—, lo que en realidad se esconde bajo la capa de falsedad es la verdad... Es comprensible y acorde con las leyes del arte reflejar lo monstruoso en un cuadro para recrear los sentidos con la diversidad, es decir, para hacerlo más atrayente a los ojos de los mortales, porque muchas veces las personas desean ver lo que no ven en la naturaleza, pero que no por esto es más absurdo que la copia fiel de personas y animales. Por este insaciable anhelo humano de novedad y diversidad las personas han preferido a veces, antes que un sencillo edificio con columnas, puertas y ventanas, otro con irreales grutescos, con columnas en forma de niños que ascienden de cálices de flores; con portadas con adornos vegetales. Todo esto que parece irreal y carente de sentido es fantástico y maravilloso cuando lo ha creado alguien que lo comprende». (Recogido por Francisco de Holanda.)

Los grutescos constituían por entonces un problema tan debatido como en nuestro siglo el expresionismo o la pintura abstracta. La ornamentación clásica a base de grutescos había sido reincorporada al Renacimiento tras ser descubierta en las grutas de Roma.

En esta época Miguel Angel encontró en los palacios y jardines de los Médicis numerosos compañeros que estimularon su creatividad y una infinidad de modelos con los que se podían medir sus obras.

5. ¿Fuga o emigración?

En la primavera de 1492 murió Lorenzo el Magnífico, asistido en sus últimos momentos, por expreso deseo suyo, por Savonarola. Tras el fallecimiento de su mecenas, Miguel Angel abandonó el palacio de los Médicis y regresó al reducido mundo del hogar familiar. El dolor por la muerte de su amigo y la pérdida de la atmósfera espiritual y artística que a su lado disfrutaba le sumieron en la desesperación y en la indolencia. Tardó muchos días, según él mismo apunta, en superar ese estado de ánimo, al cabo de los cuales compró, a bajo precio, un bloque de mármol del que esculpió un Hércules monumental. Esta obra llegó, por oscuras vías, al parque del palacio de Fontainebleau y allí desapareció sin dejar rastro. Esta escultura pudo haber sido la causa de que Piero II, hijo de Lorenzo de Médicis, le convocara de nuevo al palacio.

En el ínterin había estudiado afanosa y concienzudamente anatomía, practicando incluso la disección de cadáveres en la cripta del convento del Santo Spirito, ejercicio que reiteraría con regularidad hasta edad muy avanzada. La minuciosidad y dedicación con que realizó estas experiencias médicas le granjearon merecida fama de ser uno de los artistas que mayores conocimientos poseían de anatomía. A Realdo Colombo, su futuro médico de cabecera y uno de los más relevantes anatomistas de su tiempo, le hubiera agradado sobremanera que Miguel Angel ilustrase sus obras sobre anatomía. Aunque ese deseo no cuajó, no cabe duda de que, diseminados por los quince libros de Colombo, hay conocimientos y datos experimentales que proceden de Miguel Angel. Fue el prior del hospital del Santo Spirito, Fra Nicholaio di Giovanni, quien abrió al artista las puertas de este mundo hasta entonces desconocido, y Miguel Angel le expresó su reconocimiento regalándole un crucifijo de madera que se encuentra perdido en la actualidad.

La segunda estancia de Miguel Angel en el palacio de los Médicis no duró mucho, porque Piero II sólo dirigió el Estado durante tres años. Las circunstancias, que jugaban en su contra, su carácter y su forma de vida aceleraron su caída. Piero, carente de la astucia política y del tacto humano de su padre, se creó numerosos enemigos. Los

miembros de la rama joven de los Médicis, primos suyos, que habían tolerado a Lorenzo, atizaron un rescoldo de odio y envidia provocando una llamarada que se extendió por la ciudad hasta prender en el propio palacio, aventada por la predicación de Savonarola. Al invadir Italia Carlos VIII de Francia, la llama se convirtió en un fuego abrasador que devoraba todo a su paso, reduciendo a cenizas los logros de Cosimo y Lorenzo de Médicis. El *dilettante* Piero era incapaz de afrontar con serenidad la nueva situación política, de modo que cuando el rey francés llegó a las fronteras de la Toscana, a Florencia sólo le quedaban dos opciones: defenderse de los invasores o negociar con ellos permitiendo que atravesasen la Toscana con la condición de que no pasaran por la ciudad. Piero eligió la vía de las negociaciones.

Carlos VIII, con el mejor ejército de la época, tenía todos los triunfos en la mano. Aceptó atravesar pacíficamente el territorio, pero no se plegó a dar un rodeo para no entrar en Florencia, asegurando que respetaría la capital a cambio de Pisa y otras dos plazas fuertes. Como la ocupación territorial era ya un hecho consumado, tan sólo era cuestión de tiempo que se llevara a cabo en su totalidad. Ante esta situación a Piero no le quedó otro remedio que aceptar estas condiciones ya satisfechas en parte. Volvió, pues, a Florencia convencido de que sus habitantes comprenderían que, a la vista de las circunstancias, no podía obrar de otra manera. Pero no calibró bien los sentimientos del pueblo y fue recibido y tachado de traidor.

Su actitud, al acceder a las condiciones impuestas por el francés, daba la razón a los rumores difundidos por sus primos desde hacía tiempo acusándole de querer cercenar las libertades ciudadanas. Apenas llevaba Piero veinticuatro horas en la ciudad cuando la Signoria anunció el destierro de por vida de los Médicis, excepción hecha de sus primos, a los que se autorizaba a permanecer en la ciudad si consentían en adoptar el nombre de Popolani y en retirar de su palacio el blasón de la familia. Los miembros de la rama joven de los Médicis, comprendiendo que aún no había llegado su momento, aceptaron estas condiciones. Sería el nieto de Giovanni Popolano, Cosimo I, quien, algunos años más tarde, ya en el siglo XVI, conduciría a su estirpe al poder.

Miguel Angel salió de Florencia tres semanas antes que Piero. El artista temía que, si Piero era condenado al destierro, su propia vida correría serio peligro, o que, en el mejor de los casos, sería desterrado. En 1494 Florencia vivía días de creciente agitación política; desde la invasión por las tropas francesas corrían rumores por las calles de que Carlos VIII haría pasar a cuchillo a todos sus habitantes. Este temor no se confirmó, pero Florencia fue saqueada por el ejército invasor



Busto en bronce de Piero II de Médicis, hijo de Lorenzo, realizado por Antonio de Pollaiuolo. Museo Bargello, Florencia.

como si de una ciudad enemiga se tratase. Los apocalípticos sermones de Savonarola aventaban la excitación popular. El monje había vaticinado el castigo de los Estados italianos a manos de un invasor extranjero, augurio al que se sumaba su profecía sobre la caída de los Médicis.

Nadie en la ciudad podía prever el resultado de las negociaciones de Piero con el rey de Francia, ni cómo sería recibido el pacto por los dirigentes y por el pueblo llano. En el pasado, dos Médicis —Giovanni, abuelo de Cosimo, y Lorenzo, tío abuelo del duque— habían rendido la ciudad a los franceses. Este precedente, unido a la densa trama de mentiras y calumnias urdida por los primos de Piero, hicieron que la mayoría de los ciudadanos perdiera la objetividad a la hora de enjuiciar el momento político y sus posibles soluciones y pasara a creer a pies juntillas que Piero enterraba la libertad de Florencia. Ante este clima inquietante, Piero en persona aconsejó a Miguel Angel que abandonara Florencia lo antes posible y marchase a Venecia, ciudad a la que él mismo pensaba dirigirse si se veía obligado a huir.

La huida de Miguel Angel no hay que achacarla a la cobardía, sino a la prudencia política. Todavía tendría que escapar dos veces más en el futuro, una de ellas del papa. Estas tres fugas le han

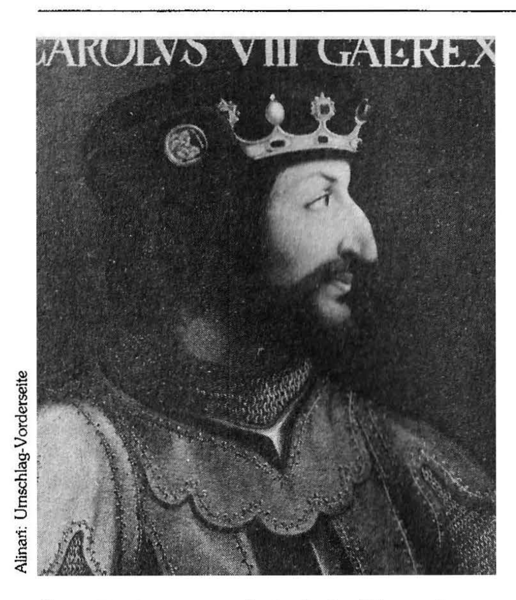
acarreado el sambenito de cobarde, como si el concepto de cobardía entroncara necesaria y lógicamente con el de huida. Semejante deducción tiene la misma fuerza probatoria que el disparatado silogismo que Holberg pone en boca de su Erasmus Montanus: «Las piedras no vuelan. Nuestra señora madre no vuela. *Ergo:* nuestra señora madre es una piedra.» Esto es tan ridículo como afirmar que Miguel Angel era un cobarde por haber huido en tres ocasiones. Si en lugar de la palabra «huida» utilizamos el moderno vocablo «emigración», la argumentación anterior cae por su peso y la acusación de cobardía deja de ser congruente con los hechos acaecidos.

6. Venecia, Bolonia, Roma

Tras cabalgar una semana, Miguel Angel llegó a Venecia. A los pocos días se le acabó el dinero, ya que además corría con los gastos de dos acompañantes. Se dirigió, pues, a Bolonia con la esperanza de conseguir allí algún encargo. En dicha ciudad conoció de manera fortuita a Gianfrancesco Aldovrandi, gentilhombre de gran peso social en Bolonia por estar al servicio de los Bentivogli, los señores de la ciudad. Aldovrandi acogió en su casa al joven artista y le propuso terminar la tumba inconclusa de Santo Domingo de Guzmán en San Domenico. Le faltaban aún las estatuillas de un ángel arrodillado y de los santos Petronio y Próculo. A pesar de tratarse de un encargo de poca importancia por las dimensiones —las tres esculturas eran de pequeño tamaño—, el escultor puso manos a la obra. En *San Próculo,* la más conseguida de las tres estatuillas, creemos vislumbrar a un Miguel Angel «joven y colérico». Volveremos a encontrar la misma mirada amenazadora, aunque más contenida, en obras posteriores como *David, Moisés* y *Bruto.*

Al año, y viendo Miguel Angel que la ciudad no le ofrecía perspectivas, la abandonó.

Regresó a Florencia, pero encontró una república distinta, dominada por Savonarola y contraria a las Musas. Durante su breve estancia en ella realizó dos esculturas: un *San Juan niño* para Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis, que ahora se hacía llamar Popolano, y un *Cupido durmiendo* con cuya venta esperaba costearse un viaje a Roma. La Ciudad Eterna era su próxima meta. Por mediación de Lorenzo, el comerciante romano en objetos de arte Baldassare Milanese compró el *Cupido* por 30 ducados, y, haciéndolo pasar por escultura clásica, lo revendió a Raffaele Riario, cardenal de San Giorgio, por 200 piezas de oro. El engaño se desveló pronto. Un delegado del cardenal en Florencia reveló que su autor era Miguel Angel y que éste, inducido por Lorenzo de Médicis, había dado a la escultura una pátina antigua. El enviado se convenció también de que el artista no había previsto las consecuencias de ese hecho ni la posible manipulación artera del comerciante, y propuso a Miguel Angel que le acompañara a Roma, arguyendo que allí encontraría un



Carlos VIII de Francia según un retrato de la época. Galería de los Uffizi, Florencia.

Alinari: Umschlag-Vorderseite

floreciente campo de trabajo. El escultor aceptó la sugerencia y partió con el noble, provisto de una carta de recomendación de Lorenzo para el cardenal. El 25 de junio de 1496 entraban ambos en Roma por la Porta del Popolo.

Riario, que entretanto había anulado la compra, acogió con suma benevolencia al joven artista florentino, le mostró sus tesoros artísticos y le hizo abrigar esperanzas de un pronto trabajo. Su colección de antigüedades, junto con la del cardenal della Rovere, el futuro papa Julio II, era la más importante de la ciudad. La primera carta conocida de Miguel Angel data de estos primeros días de estancia en Roma; la dirige el 2 de julio de 1496 a Lorenzo di Pierfrancesco de Médicis:

«Augusto Lorenzo: Os comunico que el sábado pasado llegamos sanos y salvos a Roma, y que inmediatamente me presenté al cardenal de San Giorgio entregándole vuestra carta. Me recibió con tono muy amistoso y me invitó en el acto a examinar algunas estatuas. Esta tarea nos llevó todo el día. El domingo el cardenal visitó el nuevo palacio que le están construyendo y me mandó llamar. Cuando acudí me preguntó mi parecer sobre las obras que había visto. Le contesté que me parecían muy bellas. Me volvió a preguntar si sería capaz de crear alguna obra hermosa para él, y yo le respondí que quizá no tanto como las que habíamos contemplado, pero que de todos modos lo intentaría. Hemos comprado un bloque de mármol para una figura de

tamaño natural, y el lunes próximo me pondré a trabajar. El lunes pasado... llevé a Baldassare la carta y le pedí el *Cupido* a cambio de devolverle su dinero. Me contestó, violentamente, que prefería romperlo en mil pedazos antes que devolvérmelo, que lo había comprado, y por tanto le pertenecía; que tenía comprobantes escritos de cuanto decía, y que nadie podía obligarle a devolvérmelo. Se quejó mucho de vos, acusándoos de haberle calumniado. Algunos florentinos de aquí han intentado reconciliarnos, pero ha sido en vano. Ahora me propongo arreglar este asunto por mediación del cardenal, siguiendo las recomendaciones de Baldassare Balducci. Os tendré al tanto de la evolución del asunto. Servíos recibir la seguridad de mi mayor estima. Que Dios os proteja. Michelagniolo en Roma.»[9]

Balducci, empleado de banco y amigo del artista, proporcionó a éste el más importante cliente de estos años, el banquero Jacopo

Entrada de Carlos VIII en Florencia el 17 de noviembre de 1494, según una pintura de Francesco Granacci. A la izquierda del lienzo puede verse el antiguo palacio de los Médicis. Galería de los Uffizi, Florencia.

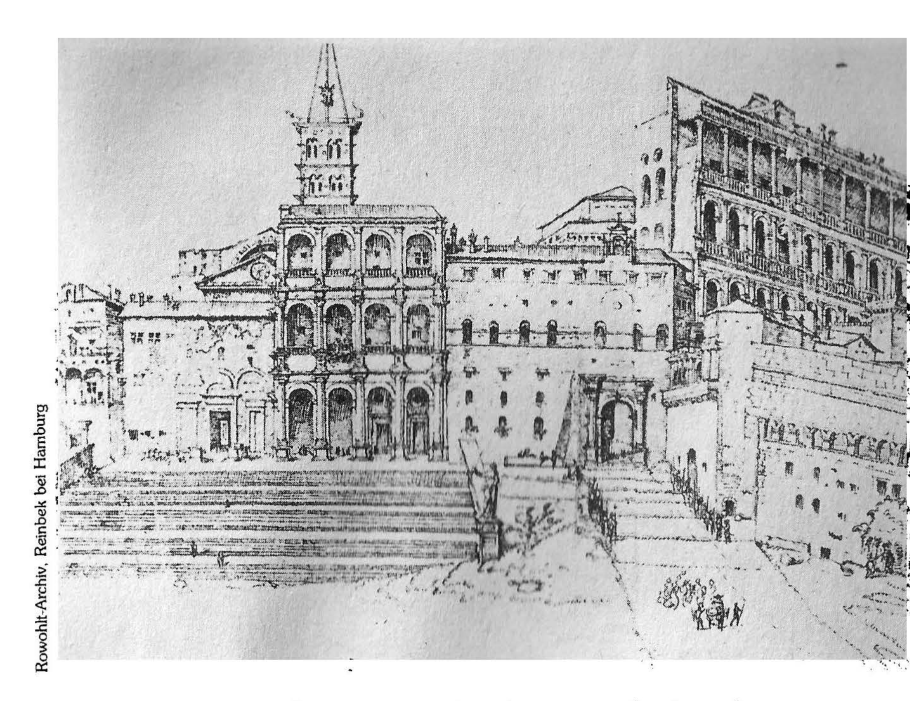


Andersen

Roma: Plaza de San Pedro, el Vaticano y la antigua iglesia de San Pedro según un dibujo a pluma de Maerten van Heemskerck. ▶



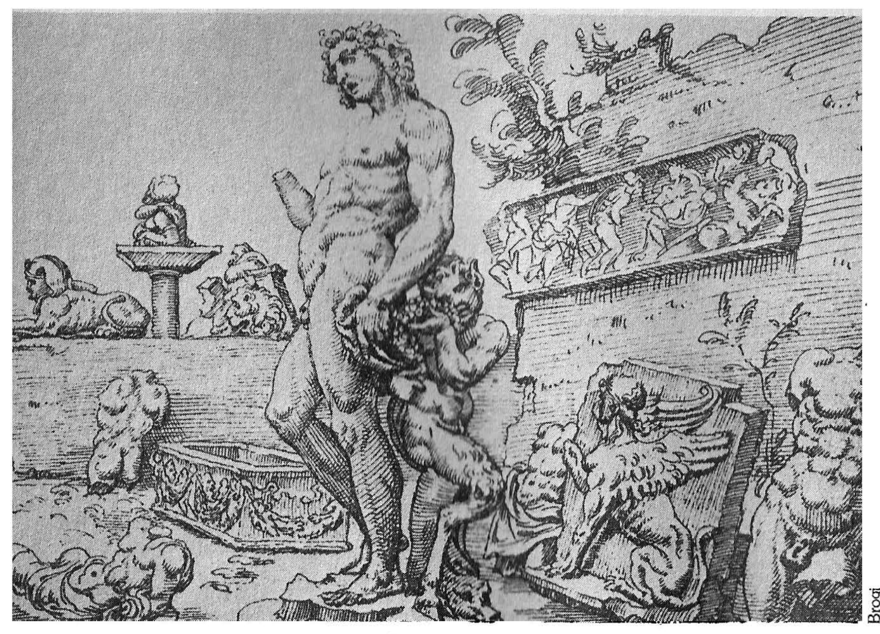
San Próculo. Escultura en mármol realizada por Miguel Angel, por encargo de Gianfrancesco Aldovrandi, entre 1494 y 1495. San Domenico, Florencia.



Galli, hombre muy culto y apasionado coleccionista de obras de arte antiguas. Procedía de una distinguida y acaudalada familia. Para él esculpió Miguel Angel el *Baco* y un Apolo o Cupido desaparecido, y a él hay que agradecer que Miguel Angel creara la *Pietà*.

Los primeros días de estancia en Roma tan sólo trajeron al artista contrariedades como la no recuperación de su *Cupido*. Pero en este punto la razón caía del lado del comerciante, que había devuelto a Riario su dinero y entrado en posesión de la estatua. No estaba obligado a satisfacer a Miguel Angel ninguna prima adicional porque éste desde el principio estuvo conforme con venderlo por treinta ducados. Miguel Angel estaba furioso, pero no tenía motivos para ello. Baldassare confiaba aún en vender a buen precio la escultura pese a que ya se conocía su autor. Así, el disputado *Cupido* pasó del duque de Urbino a manos de César Borgia, y más tarde a los Gonzaga de Mantua. Al igual que el *San Juan niño*, encargado por Lorenzo, en la actualidad se encuentra en paradero desconocido.

Le sobraba trabajo. No sabemos si del bloque comprado por el cardenal de San Giorgio salió alguna obra. También desconocemos qué le había encargado su viejo amigo y mecenas Piero de Médicis, que ahora residía en Roma y al que había vuelto a ver por primera vez desde las desgraciadas jornadas de 1494. Jacopo Galli, además de la

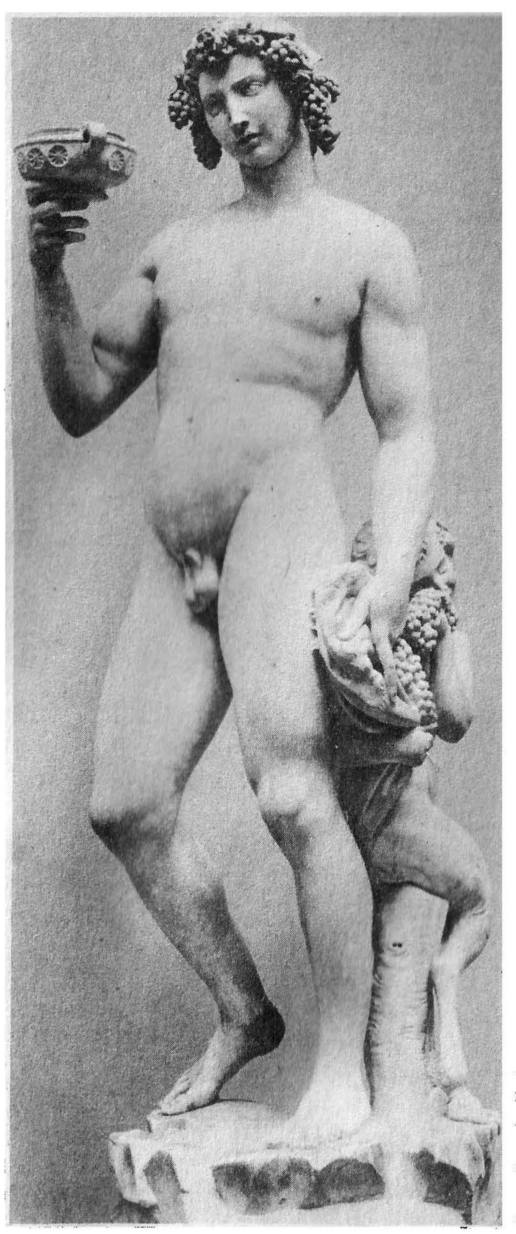

Brogi

Pietà, le encomendó otro trabajo que Miguel Angel sólo ejecutó en parte: quince estatuillas para el altar Piccolomini de la catedral de Siena. Cuatro de ellas fueron esculpidas por Baccio da Montelupo: *San Pedro, San Pablo, San Pío y San Gregorio,* y Miguel Angel no colaboró en ellas, excepto en la primera, que muestra las huellas correctoras de su cincel en el rostro y en el ropaje. El incumplimiento de este encargo agobió al artista durante toda su vida[10].

Mientras la historia de la *Tumba de Julio II* se transformaba en una auténtica tragedia, Miguel Angel se endeudaba a causa del retraso del trabajo para la catedral de Siena, para el que le habían anticipado cien ducados. Sesenta años más tarde escribirá a su sobrino pidiéndole toda la documentación sobre este asunto para dejarlo saldado.

«Leonardo: Revisa cuidadosamente los documentos de nuestro padre Lodovico y mira si encuentras entre ellos la copia del contrato de unas determinadas esculturas que yo prometí esculpir para el papa Pío II tras su muerte. Esta tarea se interrumpió hace aproximadamente cincuenta años a causa de ciertas diferencias de criterio, y ahora que soy viejo desearía liquidar esta enojosa cuestión, no sea que cuando muera se convierta para vosotros en foco de disgustos y contrariedades. Si la memoria no me falla, el notario que cerró el contrato se llamaba Ser Donato Ciampelli. Me han dicho que Ser Lorenzo Violi

◀ *El Baco de Miguel Angel en el jardín de la casa Galli. Dibujo a pluma de Maerten van Heemskerck.*



Baco. *Estatua en mármol cincelada por Miguel Angel entre 1496 y 1497. Museo Nacional, Florencia.*

guarda todos mis expedientes. Si no hallases dicha copia en casa, pregunta al hijo del mencionado Ser Lorenzo si la tiene él o si al menos sabe dónde puedo encontrar el original. No repares en gastos para conseguirme una copia.

»20 de septiembre de 1561.

»Yo, Michelagniolo Buonarroti.»[11]

Nuevamente despliega Miguel Angel todas sus fuerzas en terrenos opuestos, en asuntos nuevos y viejos, como en sus inicios con Bertoldo en el jardín de los Médicis: si entonces fueron los *Centauros* y *La Virgen de la escalera*, ahora son el *Baco* borracho y la *Pietà* para San Pedro. Se mueve siempre como un cristiano neoplatónico, en un ámbito espiritual que tolera la conjunción de elementos paganos y cristianos. Mientras Savonarola se desata en improperios contra la depravación paganizante del mundo y de la Iglesia, Miguel Angel esculpe la imagen de un dios borracho, de mirada *estúpida y lasciva*, según palabras de Condivi. Miguel Angel refleja su embriaguez vacilante contraponiendo elementos dinámicamente antagónicos, avanzando hacia adelante el hombro derecho de la figura, situado precisamente sobre la pierna flexionada. A Galli le impresionó tan gratamente la estatua que le confirió un lugar de honor entre sus más preciadas y bellas piezas de la antigüedad.

La *Pietà* de la iglesia de San Pedro hizo famoso a Miguel Angel. El mármol ha perdido en el cuerpo de Cristo su dureza, se ha desubstanciado, se ha convertido en carne. El genio de Miguel Angel se manifiesta en toda su grandeza al idealizar la belleza de María, dándole un tinte virginal y sobrenatural. El contraste entre esta Madonna juvenil y el cuerpo viril del crucificado provocó furibundas críticas de sus contemporáneos. Cuando Condivi le expuso esta aparente contradicción, Miguel Angel se defendió con estas palabras: «¿No sabes que las mujeres castas conservan más tiempo su lozanía que las que no lo son? Cuánto más entonces una virgen que no tuvo jamás el más mínimo pensamiento pecaminoso. Pero además, en este caso su lozanía deriva también del deseo divino de revelar y demostrar al mundo la virginidad y pureza sin mácula de María. En el hijo más bien había que demostrar lo contrario: que el hijo de Dios se había encarnado realmente en un hombre y estaba expuesto, por lo tanto, a todo cuanto puede ocurrirle a un mortal, incluso al pecado. Era, pues, absolutamente necesario reprimir en él lo divino, no lo humano, y resaltar su edad. No te asombres, ahora que has escuchado mi razonamiento, de que la Santísima Virgen, madre de Jesucristo, sea mucho más joven que su propio hijo, cuando en la realidad es precisamente al revés.»



Alinari: Umschlag-Vorderseite

La Pietà de Miguel Angel: detalle de la Virgen. Basílica de San Pedro, Roma.

Jacopo Galli y el cardenal francés Jean Bilhères de Lagraulas cerraron el 27 de agosto de 1498 el contrato de la *Pietà*, que dice:

«Se hace saber a quien lea este contrato que Su Eminencia el cardenal de San Dionigi ha llegado al siguiente acuerdo con el maestro Miguel Angel, el escultor florentino: el citado maestro se compromete a esculpir a sus propias costas una Pietà de mármol, es decir, una Virgen María vestida sosteniendo en sus brazos a su hijo Jesucristo muerto, a escala natural, por la cantidad de 450 ducados de oro en moneda pontificia, en el plazo de un año a contar desde el día en que se inicie la obra. Su Eminencia el cardenal efectuará el pago de la forma siguiente:

»Entregará antes del comienzo del trabajo 150 ducados de oro en moneda pontificia. Una vez se haya comenzado la obra pagará al citado Miguel Angel 100 ducados en la misma moneda cada cuatro meses, de forma que los mencionados 450 ducados de oro en moneda pontificia estén satisfechos en el plazo de un año si este encargo se ha realizado. Si la obra fuese concluida con anterioridad a esta fecha, Su Eminencia pagará entonces toda la suma.

»Y yo, Jacopo Galli, prometo a Su Eminencia el cardenal que el susodicho Miguel Angel terminará la obra en el plazo de un año, que será la escultura de mármol más bella de Roma, y que ninguno de los maestros actuales sería capaz de superarla.

»Prometo, por otra parte, al citado Miguel Angel que Su Eminencia el cardenal satisfará el pago en la forma convenida. Para dar fe de todo esto, yo, Jacopo Galli, he redactado de mi puño y letra el presente documento, en el año, mes y día arriba indicados. Este contrato suspende y anula cualquier otro escrito por mí o por el mencionado Miguel Angel, y sólo el presente tiene valor legal. Así lo acuerdan ambas partes.

»Su Eminencia el cardenal me entregó a mí, Jacopo, en fecha reciente, 100 ducados de oro en monedas del Tesoro, y hoy, 50 ducados en moneda pontificia.

»Ita est Ioannes, Cardinalis S. Dyonisii
»Idem Jacobus Gallus, de su puño y letra.»[12]

Los honorarios suponían una cantidad considerable. Cuatrocientos cincuenta ducados equivalían entonces a más de dieciséis mil quinientos dólares. Las promesas de Jacopo Galli se cumplieron, y Miguel Angel, a sus veintitrés años, esculpió una obra que no tuvo parangón en Roma, y que aún hoy sigue siendo una de las más extraordinarias de la historia del arte.

Las negociaciones entre Galli y el cardenal debieron ser arduas, porque en abril de 1498, sin haberse firmado aún el contrato, Miguel Angel ya se encontraba en Carrara para procurarse el material.

La obra para Riario parece ser que no llegó a concretarse, presumiblemente a causa de diferencias de criterio. A la terminación del *Baco* para Galli, Miguel Angel quedó inactivo, a la espera de nuevos encargos. Probablemente, desde 1497 Galli intentaba proporcionar al escultor una tarea de verdadera importancia.

Había entonces una gran agitación política, pero las tensiones europeas no preocupaban a Miguel Angel, y no se alteró ni siquiera cuando su hermano mayor, Leonardo, monje dominico que venía huyendo, se presentó inopinadamente en Roma. La única insatisfacción del artista derivaba de la inactividad: una inquietud aniquiladora le desgarraba. Escribe a su padre:

«Venerabilísimo y amado padre: No os asombréis de que no haya ido a veros todavía, pero aún no he terminado de aclarar mis asuntos con el cardenal [Riario] y no quiero partir sin que me haya pagado mis esfuerzos. Con estos grandes señores hay que armarse de paciencia porque no admiten las prisas. Espero que la semana próxima, en el peor de los casos, haya solucionado el asunto.

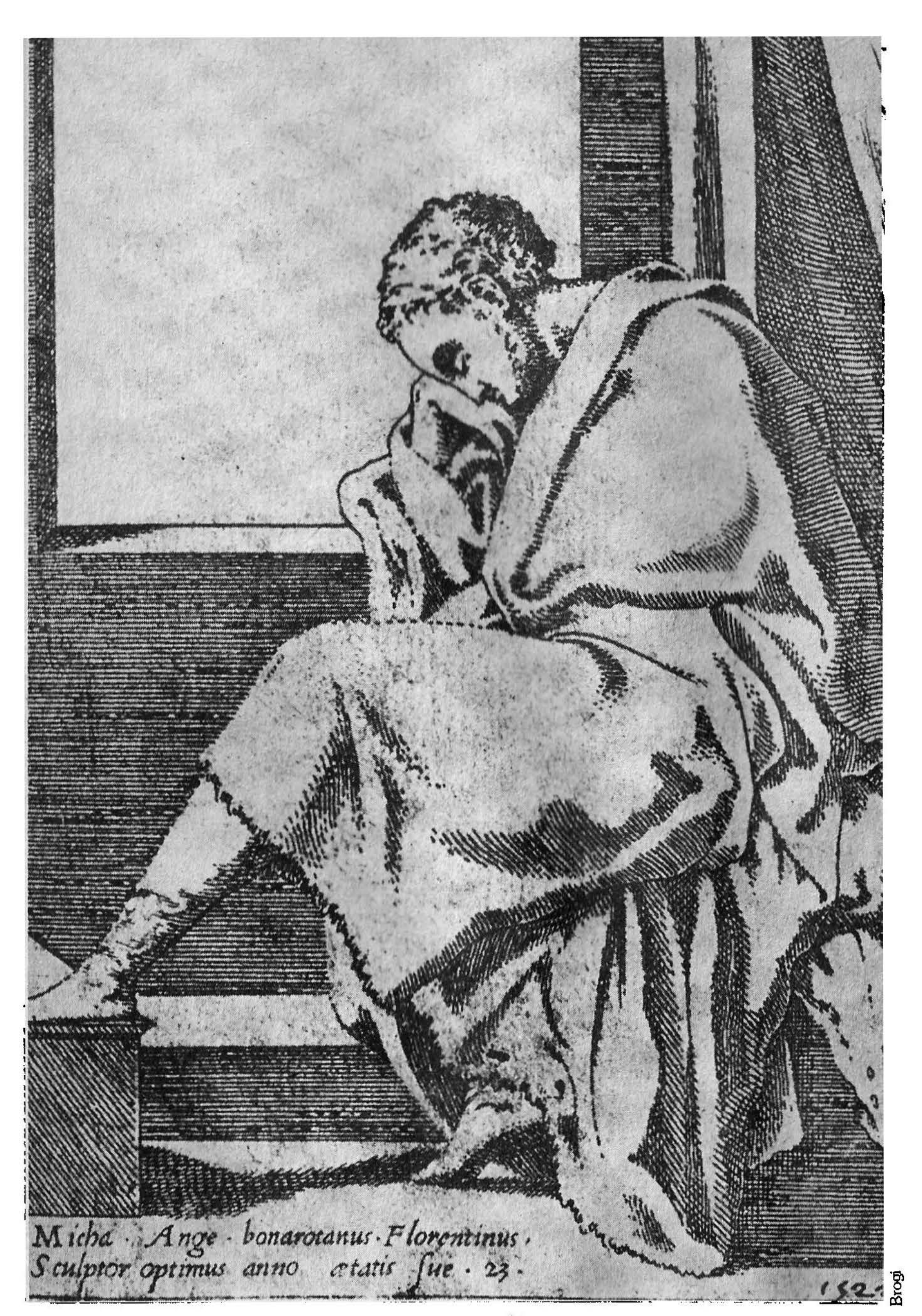
»Os comunico que fray Leonardo está en Roma. Me ha dicho que tuvo que huir de Viterbo, y que le han retirado los hábitos. Quería dirigirse a Florencia y me pidió un ducado para el viaje. Yo se lo he dado. Creo que ya estaréis al tanto de todo, porque él debe encontrarse ya en Florencia.

»No tengo nada más que informaros, excepto que estoy indeciso e inquieto, a la espera de un imprevisible final. Espero estar pronto a vuestro lado. Me encuentro bien de salud y confío que a vosotros os ocurrirá lo mismo. Recuerdos a los amigos.

»Michelagniolo, escultor en Roma.»[13]

Observamos aquí por primera vez en la correspondencia conservada la firma *Michelagniolo, escultor en Roma,* que, en el futuro, irá al pie de sus cartas como forma de protesta frente a cualquier tipo de oposición: por ejemplo, mientras pinta la bóveda de la Capilla Sixtina, el mármol para la *Tumba de Julio II* le «llama» con mucha frecuencia, y sin embargo tiene que resignarse a ser un pintor.

Siguen siendo un misterio los motivos de su hermano Leonardo para huir de Viterbo. Se ha querido deducir de ello su adscripción a los *piagnoni,* los partidarios de Savonarola. De aquí a sostener que también el artista habría sido un seguidor del hereje sólo hay un paso, y el propio Miguel Angel desmintió rotundamente esta interpretación.


Micha · Ange · bonarotanus · Florentinus ·
Sculptor optimus anno ætatis sue · 23 ·
152

Brogi

Savonarola quedó reducido para él a un recuerdo de juventud. Miguel Angel nunca se convirtió en su adepto, ni en el plano espiritual ni en el político, como por ejemplo Botticelli. Miguel Angel no pasó de considerarlo un predicador más del cristianismo, de la doctrina contenida en la Biblia, el libro por excelencia para el artista. Miguel Angel jamás hubiera podido seguir incondicionalmente a Savonarola, porque el monje rechazaba en el arte lo que a él le complacía más. El artista simplemente respetaba su absoluta sinceridad, la firmeza de sus convicciones y su valor. Su residencia en Roma le confirmó las grandes dotes de convicción del dominico, y le hizo inquietarse por la suerte del piadoso fanático, como lo demuestra la siguiente carta a su hermano:

«Al avispado joven Buonarroto.

»En el nombre de Dios.

»Querido hermano, porque como a tal te considero y respeto, y con esto está todo dicho.

»Por mediación de tu hermano Miguel Angel he recibido una carta tuya que me ha reconfortado muy hondamente, sobre todo porque por ella he sabido cómo le van las cosas al seráfico hermano Hieronymus. Aquí todo el mundo habla de él, y lo tachan de hereje. Precisamente por esto es necesario que se traslade a Roma para que con su predicación saque de su error a las gentes de aquí, y las convierta de enemigos en partidarios suyos.

»Hermano, sabes que te llevo en lo más profundo de mi corazón. Conserva tu buen ánimo y aplícate en el estudio. Le he explicado todo a Frizzi [el escultor] y lo ha encontrado muy razonable. El hermano Mariano [monje agustino] habla muy mal de vuestro profeta. Esto es todo. En mi próxima carta te informaré más minuciosamente, porque hoy tengo prisa. No hay novedades, excepto que ayer se eligieron siete "obispos de papel" y cinco de ellos han sido ahorcados. Recuerdos a tu familia, en especial a Lodovico, mi padre, porque así lo considero. Si escribes a tu hermano Miguel Angel, dale recuerdos de mi parte. Nada más por ahora. Escrito en la oscuridad. Tu Piero en Roma.»[14]

Esta carta fue redactada cuatro semanas antes de la detención y 74 días antes de la ejecución de Savonarola. Constituye, indudablemente, una advertencia, y como tal está cifrada. Miguel Angel trata a Buonarroto y Lodovico como si fueran su hermano y su padre por el

◀ *Miguel Angel, a los veintitrés años, sumido en sus pensamientos, según un grabado en cobre de la época.*

afecto que les tiene, y él mismo se esconde bajo la falsa identidad de un amigo íntimo de la familia: disimula su letra y firma *Piero.* Para que el hermano sepa leer entre líneas le llama *avispado joven,* y le advierte de que ha explicado todo al escultor Frizzi, probablemente el portador de la carta. En estas líneas late un tono cargado de amarga y cruel ironía. Miguel Angel la presenta como una carta trivial, escrita a vuelapluma, porque se le ofrece la oportunidad de mandar saludos a sus amigos. Cuenta chismes y sucesos sensacionalistas porque no hay nada importante que decir. Miguel Angel llevaba dos años en Roma, y se movía en círculos bien informados políticamente. En ellos se había enterado de algo que incluso el avisado Savonarola desconocía: que en Roma se había decidido ya la muerte en la hoguera del dominico. Por eso le comunica a él o a uno de sus seguidores que en ningún caso debía pisar Roma, invitándole irónicamente a hacerlo. Le advierte sobre su propia muerte mencionando la ejecución de los «obispos de papel», criminales a los que antes de ser sentenciados, se les colocaba en la picota con mitras de papel.

7. «Florencia entera responde por mí»

En 1501 Miguel Angel regresó a Florencia. Allí creará en cuatro años el *David*, una *Madonna*, actualmente en la ciudad de Brujas, dos medallones, la *Madonna Doni* y el cartón para *La Batalla de Cascina*. *San Mateo*, uno de los doce apóstoles destinados a la catedral de Florencia, quedó inconcluso, y un David en bronce sólo lo terminaría en 1508.

Miguel Angel vivió siempre en el punto de intersección de fuerzas encontradas. Los antagonismos le atraían, los buscaba afanosamente. La oposición, las resistencias, le hacían feliz. El mármol era su enemigo más tenaz y querido al mismo tiempo. Familiarizado con la piedra y sus peculiaridades desde su infancia, sabía de sobra que la más mínima indecisión o inseguridad en el manejo del cincel podía inutilizar un bloque, destrozar una obra casi terminada. Siendo de edad avanzada destruyó obras ya iniciadas. A lo largo de su vida abandonó muchos bloques a medio tallar, quizás porque lo inacabado le parecía más perfecto que lo acabado, lo invicto más poderoso que lo sometido, la idea más atractiva que su realización práctica.

El antagonismo, la oposición, no surgía sólo al esculpir el mármol, sino también en las mismas canteras, que suponían un reto para él: así se entiende que construyera carreteras e ideara y fabricara polipastos para bajar los grandes bloques partidos. Miguel Angel no cuidaba de su propia seguridad y, en consecuencia, era inhumano con sus colaboradores. Ningún encargo le resultaba excesivamente grandioso y sobrehumano, excepto el primer proyecto para la *Tumba de Julio II*, porque cuando quiso dedicarse a él por entero las pinturas de la Capilla Sixtina se lo impidieron. En ella, Miguel Angel rechazó el primer proyecto por excesivamente pobre y pintó multitud de figuras, en lugar de satisfacer el sencillo deseo del papa, para poder iniciar con rapidez el sepulcro de Julio II.

Aceptaba lo que otros despreciaban, como por ejemplo el bloque ya hendido del que saldría el *David*. Con este mármol, depositado en el alpende de la catedral, Agostino di Duccio hubiera debido esculpir cuarenta años antes un David para adosarlo a uno de los pilares de la catedral. El trabajo se interrumpió apenas comenzado, y un segundo


Alinari: Umschlag-Vorderseite

escultor, Antonio Rossellini, quiso terminarlo, igualmente sin éxito. Miguel Angel logró lo que sus antecesores no habían conseguido. Andrea della Robbia, Simone de Pollaiuolo, Sandro Botticelli, Antonio da Sangallo, Leonardo da Vinci, Pietro Perugino y Lorenzo di Credi integraban la comisión que debía decidir la colocación de la monumental estatua de Miguel Angel. La relevancia de todas esas personas demuestra la importancia y el valor que se atribuía a la escultura. La comisión aprobó la propuesta de Miguel Angel, y en cuatro días se transportó el *David* desde el alpende del patio de la catedral hasta el Palazzo Vecchio, su lugar de emplazamiento. En él permaneció el vencedor del gigante Goliat, como símbolo de liberación, hasta 1873, año en que se trasladó la escultura a la Academia de Bellas Artes para protegerla de la perniciosa acción del tiempo.

A los dos años de su pontificado, Julio II, que quería erigirse un sepulcro, llamó a Miguel Angel a Roma. El artista presentó el siguiente proyecto, que fue inmediatamente aprobado por el papa: una gran construcción al aire libre de base rectangular y medidas aproximadas de 10,5 por 7 metros. La obra, de dos plantas, tendría una altura de 9,15 metros. En la parte superior dos ángeles conducirían al papa al cielo. Preveía el plan más de cincuenta esculturas de adorno, entre ellas los cautivos, el vencedor, Raquel, Lía y Moisés. El papa mandó a

◀ Canteras de mármol en Carrara, proveedores de buena parte del material de las obras de Miguel Angel.



Fra Giralamo Savonarola retratado por Fra Bartolommeo. Museo San Marcos, Florencia.

Alinari: Umschlag-Vorderseite

Miguel Angel a Carrara para procurarse los materiales necesarios. El artista permaneció ocho meses en las canteras, y en diciembre retornó a Roma, presumiblemente pasando por Florencia para rescindir el contrato de los doce apóstoles con destino a la catedral.

Había comenzado la «tragedia» de la tumba, apelativo usado por el propio artista para describir la dilatada historia del monumento.

Miguel Angel, ansioso entonces por ver llegar los bloques de Carrara, estaba intranquilo y desazonado. Sólo era feliz cuando confrontaba sus propias obras con esculturas de la antigüedad. El 14 de enero de 1506 se había descubierto y desenterrado en la *domus aurea* de Nerón, muy cerca de las termas de Tito, el *Laocoonte*. Miguel Angel y Giuliano da Sangallo fueron los primeros en admirarlo. Para el primero el acontecimiento supuso un hallazgo maravilloso, portentoso, y se convirtió en todo un símbolo.

A finales de ese mes de enero aún no había recibido el mármol, según consta en carta escrita a su padre: «De haberme llegado el material, mi trabajo iría muy adelantado. Pero está visto que me persigue la adversidad. Desde mi llegada no ha habido ni un solo día bueno. Hace varios días arribó una barcaza, que estuvo a punto de naufragar a consecuencia del mal tiempo. Apenas la descargamos, el río creció súbitamente y la inundó por completo. En resumen, que aún

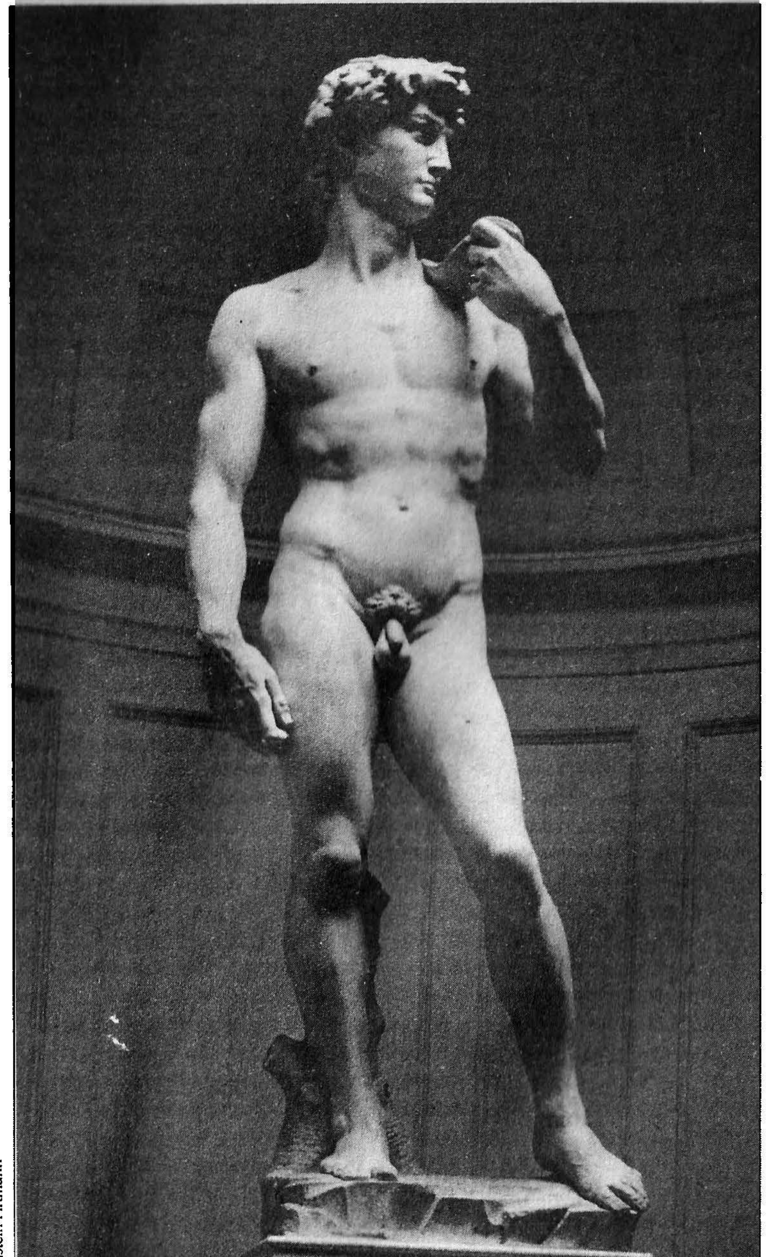
no he podido comenzar el trabajo. Alimento el buen humor del papa con discursos para que no se enfade conmigo. Espero que las circunstancias mejoren y pueda, dentro de poco, iniciar mi tarea. ¡Dios lo quiera!»[15]

Pero cuando los bloques de mármol llegaron, el papa había cambiado de idea: quería continuar las obras de la basílica de San Pedro comenzadas por Nicolás V. Es imposible precisar con exactitud qué papel desempeñaron las intrigas de Bramante en esa decisión súbita de Julio II. Para el ambicioso arquitecto, la monumental obra de la catedral de San Pedro significaba lo mismo que para Miguel Angel el monumento funerario. Julio II conjugó los dos proyectos determinando que su tumba, ejecutada por Miguel Angel, se erigiría en la iglesia más grandiosa de toda la cristiandad. Por tanto, primero había que construir la basílica, y Miguel Angel se vio postergado.

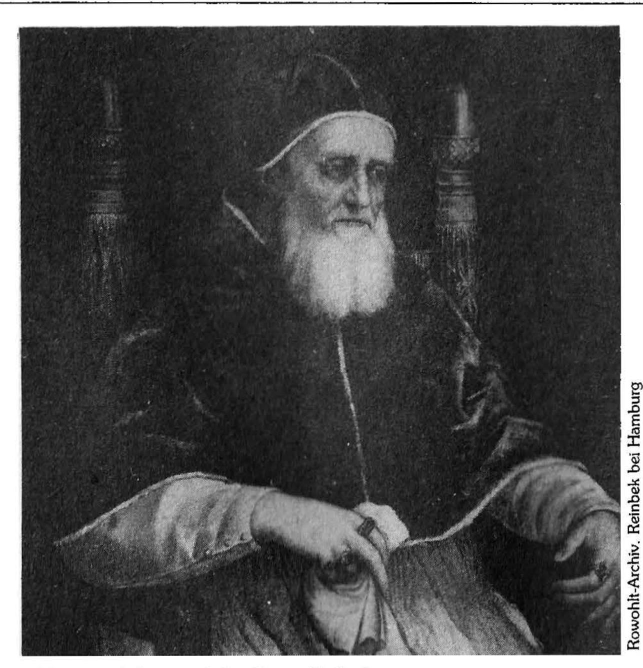
Disponemos de dos borradores de carta, fechados ambos en 1524, en los que el artista florentino narra el curso de los acontecimientos. He aquí el primer acto de la tragedia:

«...Cuando el papa me hizo llamar de Florencia —al segundo año de su pontificado, según creo— yo había aceptado pintar la mitad del salón del Ayuntamiento de Florencia [cartón de Cascina], tarea por la cual se me pagarían 3.000 ducados. Había terminado casi el cartón, según era de dominio público en toda Florencia, por lo que me decía a mí mismo que ya había recorrido la mitad del camino y ganado la mitad del dinero. De los doce apóstoles que me había comprometido a cincelar para la iglesia de Santa Maria del Fiore, sólo uno estaba tallado, aunque de manera muy tosca, pero había reunido y pagado el mármol para el resto. Mas he aquí que el papa me ordenó regresar a Roma con urgencia y, por tanto, abandonar y perder los dos trabajos anteriormente mencionados. Apenas estuve en presencia del susodicho pontífice..., le presenté los bocetos que había pergeñado para su tumba. Le gustó uno de ellos y redactamos el contrato. Se me pagarían 10.000 ducados. El papa me adelantó 1.000, ordenándome que utilizara esa cantidad en adquirir el mármol necesario. Lo hice, y traje a Roma los bloques y operarios precisos. Pero súbitamente el pontífice cambió de idea y se negó a continuar la obra. Yo me había metido en cuantiosos gastos, y Su Santidad se negó a darme más dinero. Ante tal estado de cosas, me enojé de tal forma que él me echó a la calle. Entonces, yo, lleno de ira porque el plan primitivo se había alterado, me marché de Roma. El asunto me costó 100 ducados de mi

David. *Escultura en mármol realizada por Miguel Angel entre 1501 y 1502. Academia de Bellas Artes, Florencia.* ►



Ullstein-Artmann



Rowohlt-Archiv. Reinbek bei Hamburg

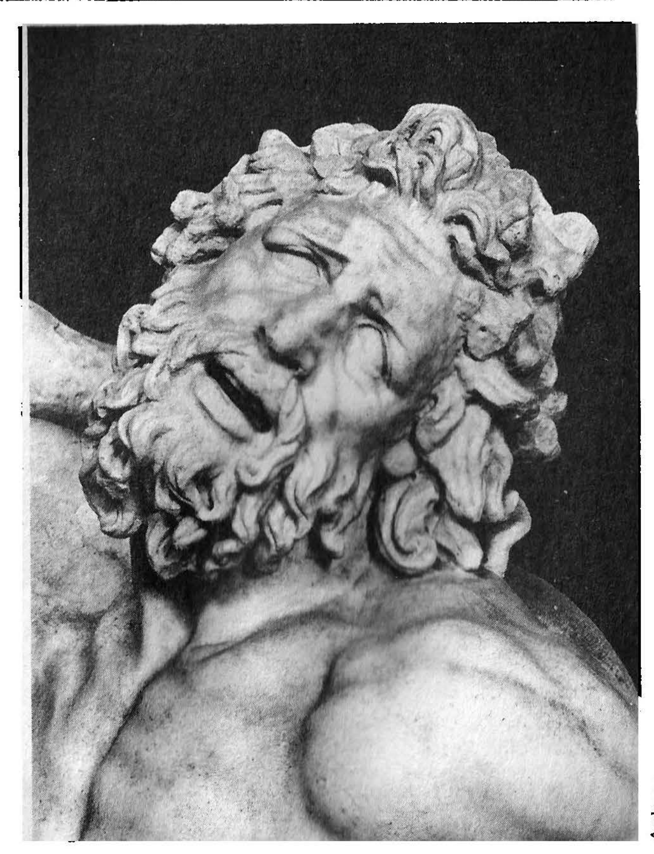
Retrato del papa Julio II por Rafael. Galería de los Uffizi. Florencia.

Detalle de la cabeza de Laocoonte, *obra de los rodios Agesandro, Polidoro y Atenedoro. Hacia el año —30. Museo Vaticano, Roma.* ▶

propio bolsillo, eso sin contar los ocho meses perdidos en Carrara. Me quedé arruinado, y los bloques, amontonados en la plaza de San Pedro.»[16]

El 17 de abril de 1506 Miguel Angel salió de Roma. Al día siguiente Julio II colocaba la primera piedra de la basílica de San Pedro.

Cuando el papa se enteró de la fuga del artista, mandó cinco jinetes tras él. Lo alcanzaron en Poggibonsi, ya dentro del territorio de Florencia, y le transmitieron la orden del papa de regresar a Roma. El se negó y escribió al pontífice una nota comunicándole que nunca más volvería a Roma, que se le habían pagado sus servicios echándole a la calle como si fuera un perro, y que, a la vista de lo sucedido, se consideraba exonerado de todas las obligaciones contraídas con él.



Andersen

Una vez en Florencia, su furia cedió, pero no su determinación de no regresar a Roma. Julio II le informó por medio de Giuliano da Sangallo que, aunque su partida le había enfurecido, no le guardaba rencor; si regresaba, el acuerdo seguiría en pie, y le proporcionaría más dinero. Sangallo recibió la siguiente respuesta:

«...Sepa Su Santidad que estoy más dispuesto que nunca a reemprender la obra. Si desea tan ardientemente la construcción de su sepulcro, debe de resultarle indiferente el lugar donde se construya, siempre que esté, según se convino, en San Pedro dentro de cinco años, en el lugar de su agrado, y sea de factura tan bella como le prometí. Y de esto último tengo plena seguridad: cuando se haya concluido, no habrá en todo el mundo nada que pueda comparársele.

»Si Su Santidad desea, pues, continuar la obra, sírvase depositar aquí, en Florencia, en el banco que le indicaré, la cantidad convenida. Carrara está abarrotada de bloques de mármol listos para ser transportados. No miraré gastos con tal de que pueda finalizar aquí el trabajo. A medida que las diversas partes se terminaran, las mandaría a Roma para que Su Santidad disfrutara de ellas como si yo estuviese allí. Esta es probablemente la mejor solución porque veríais las esculturas totalmente acabadas. Respecto a la cuestión económica y a la realización de la obra me plegaré a los deseos de Su Santidad, y le daré aquí, en Florencia, cuantas garantías necesite. En cualquier caso, yo le aseguro que Florencia entera responde por mí.»[17]

Esta última frase, henchida de orgullo, estaba plenamente justificada. El gobierno de la ciudad, con Pietro Soderini a la cabeza, salió en su defensa cuando la impaciencia del papa fue subiendo de tono, fenómeno visible en las notas cada vez más agrias que enviaba a Florencia. Como los ánimos estaban muy encrespados, Soderini sugirió que Miguel Angel viajara a Roma como embajador de la República, ya que el papa no se atrevería a tocarle ni un cabello por temor a la reacción de Florencia. Miguel Angel aceptó esta decisión. No había partido Miguel Angel de Florencia, cuando Julio II abandonaba Roma porque los Baglioni en Perugia y los Bentivogli en Bolonia, dirigentes de ambas ciudades que pertenecían al Estado Pontificio, pretendían conseguir la independencia. Perugia se sometió muy pronto, antes incluso de que los ejércitos pontificios alcanzasen la ciudad, y los Bentivogli salieron de la ciudad al tener noticia de que las tropas del papa habían recibido refuerzos de Francia.

El 11 de noviembre de 1506 Julio entraba triunfalmente en Bolonia sin encontrar resistencia. Miguel Angel llegó dos semanas más tarde. El príncipe cristiano y el altivo artista hicieron las paces.

8. El tormento de Sísifo

El papa proporcionó a Miguel Angel otra tarea: una estatua de bronce de Julio II destinada a la basílica de San Petronio en Bolonia. A pesar de que había sido alumno de un fundidor y cincelador, el escultor se negó en un principio, argumentando que la fundición de bronce no era su oficio. Nuevamente surgieron diferencias entre dos seres inflexibles, entre los dos *terribili*, como les denominaban sus contemporáneos.

Miguel Angel pidió un elevado precio, pero esto, lejos de desanimar al pontífice, le entusiasmó aún más. Miguel Angel empezó el trabajo.

El artista escribe, al respecto, en 1524: «Cuando el papa Julio vino por primera vez a Bolonia, tuve que acudir a su presencia —por cierto casi con la soga al cuello—, para pedirle perdón. Me mandó hacerle una estatua suya de bronce, en posición sedente, aproximadamente de siete varas [3,20 metros] de altura. Cuando me preguntó el precio, le contesté que podría fundirse por 1.000 ducados, pero que no me comprometía a ello porque no era mi oficio. El me respondió: "Ve, haz el molde, y fúndelo tantas veces como sea menester hasta que salga bien, que no quedarás insatisfecho con el pago".»[18]

Miguel Angel esperaba tenerla dispuesta en tres meses; la fundición, sin embargo, le costó más de un año, y se convirtió en una pequeña odisea. A primeros de diciembre, el artista inició los preparativos, dispuso su taller tras la iglesia y contrató a tres colaboradores florentinos: el escultor Lapo, Lodovico —un fundidor de bronce— y Pietro Urbano.

Disponemos de una considerable correspondencia que ilustra claramente cómo los tres meses inicialmente previstos se convirtieron en quince.

El 19 de diciembre de 1506 informa a su hermano Buonarroto: «Con la ayuda de Dios espero haber finalizado mi tarea para Cuaresma [mediados de febrero de 1507].»

En la segunda quincena de enero no ha perdido aún las esperanzas de tener fundida la estatua hacia la mitad de la Cuaresma: «Creo que aproximadamente a mediados de Cuaresma estará dispuesto el molde para recibir la fundición. Pedid a Dios que todo vaya bien,

porque si es así, me congraciaré mucho más con este papa, que me estima. Si tengo éxito, espero estar con vosotros en Pascua [principios de abril].»[19]

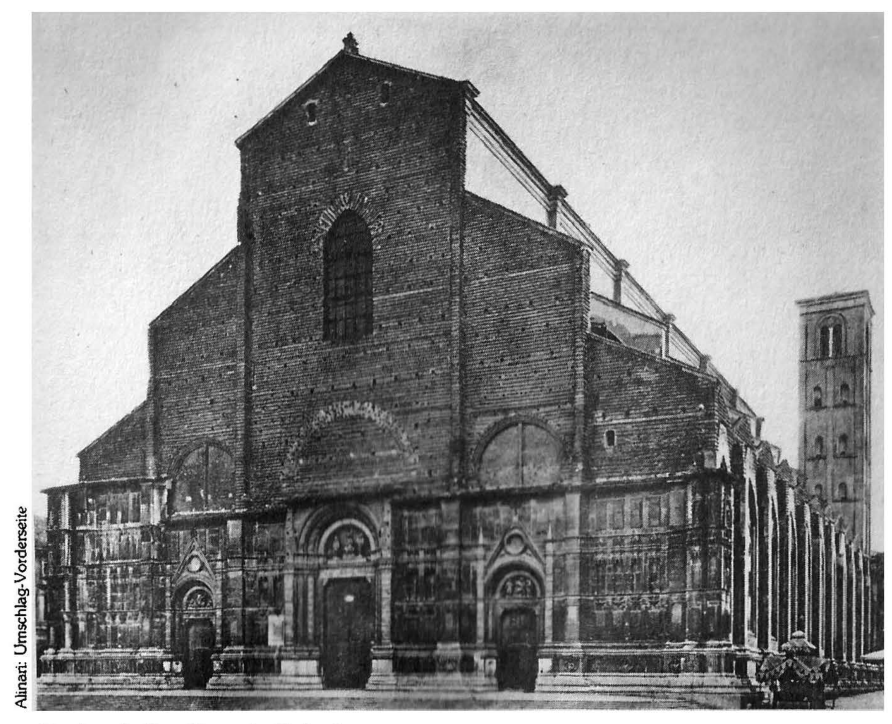
Miguel Angel discutió con su colaborador Lapo («sujeto artero y malvado», dice a su hermano en una carta) y lo despidió. Lodovico se marchó con Lapo. Ambos difundían por todas partes el infundio de que eran ellos y no Miguel Angel los que hacían el trabajo, y Lapo además le había engañado con las liquidaciones. Cuando llegaron ambos a Florencia, relataron sus roces con Miguel Angel, naturalmente desde su punto de vista, y aseguraron que era imposible trabajar con el maestro, que les hacía a todos la vida imposible con sus extravagancias. El padre, aunque de buena fe, pero también conocedor del carácter de su hijo, escribió a éste contándole la versión propalada por Lapo y Lodovico. Miguel Angel le respondió: «...Sé que se asombró [Lapo] de que fuese capaz de descubrir su estafa. Como no le parecían suficientes 8 ducados y los gastos, pretendió engañarme. Seguro que en otras muchas ocasiones lo ha conseguido, porque yo confiaba en él...»

A mediados de Cuaresma, la estatua sigue sin estar lista para la fundición. El asunto Lapo aún colea. Miguel Angel adopta ademanes enérgicos: «...Por lo que respecta a la situación creada con esos dos rufianes, no pienso perder ni un segundo más hablando de sus trapacerías; vosotros —incluido Lodovico [su padre]— no prestéis oídos a las habladurías que corren sobre este tema, y terminemos con este enojoso asunto de una vez por todas...»

A finales de marzo aún no ha fundido la escultura, pero está satisfecho consigo mismo: «...Mi trabajo aquí, gracias a Dios, va por buen camino y confío en fundir mi figura dentro de un mes. Pedid a Dios que todo vaya bien para que pueda volver a Florencia rápidamente, y una vez allí, cumplir las promesas que os he hecho...»[20]

Se declara una epidemia de peste. El hecho apenas le afecta, porque lo menciona de pasada en una carta. Absorbido totalmente por el trabajo, el ambiente externo no cuenta. A las preocupaciones de la familia responde con ironía: «Me hablas de un cierto médico amigo tuyo que te ha dicho que la peste es una enfermedad maligna y mortal. ¡Vaya! Bueno es saberlo, porque aquí hace grandes estragos, y los boloñeses no han descubierto aún que pueden morir de ella. No estaría mal que ese médico viniera por aquí para que ayudara con sus conocimientos a los habitantes de la ciudad; seguro que les resultaría muy útil dicha visita. Por lo demás, no hay otras novedades. Estoy sano, alegre y ansioso por visitaros...»

Por fin, unas tres semanas después de Pascua, les comunica: «...Me encuentro bien; he terminado la figura en cera. La semana que viene


Alinari: Umschlag-Vorderseite

Basílica de San Petronio, Bolonia.

empezaré a elaborar el revestimiento de arcilla, que durará de veinte a veinticinco días, al cabo de los cuales daré orden de fundir. Si estos plazos se cumplen, estaré con vosotros dentro de muy poco tiempo...»

Mientras tanto los Bentivogli intentan reconquistar la ciudad. Bolonia es un hervidero de tropas. A Miguel Angel esto le afecta tan poco como la peste. Los veinticinco días se transformaron en cincuenta y tres. El 20 de junio escribe a Buonarroto: «Sábete que aún no la he fundido, pero el próximo sábado [26 de junio] lo estará. Así pues, si todo sale bien, dentro de pocos días os veré...»[21]

A fines de mayo llegó Bernardino, el nuevo maestro fundidor. El 1 de julio la estatua estaba fundida.

«Hemos fundido la estatua; pero se ha desprendido tan mal del molde que casi con seguridad tendré que hacerla de nuevo. No te cuento los pormenores por no darle vueltas al asunto. En resumen, la fundición ha fracasado...»

No obstante, no se deja abatir por las dificultades; su capacidad de resistencia es titánica: «Pese a todo doy gracias a la Providencia,

que lo hará todo por mi bien. Dentro de pocos días sabré las medidas que debo tomar y te informaré al respecto. Coméntaselo a Lodovico y no pierdas el ánimo.»[22]

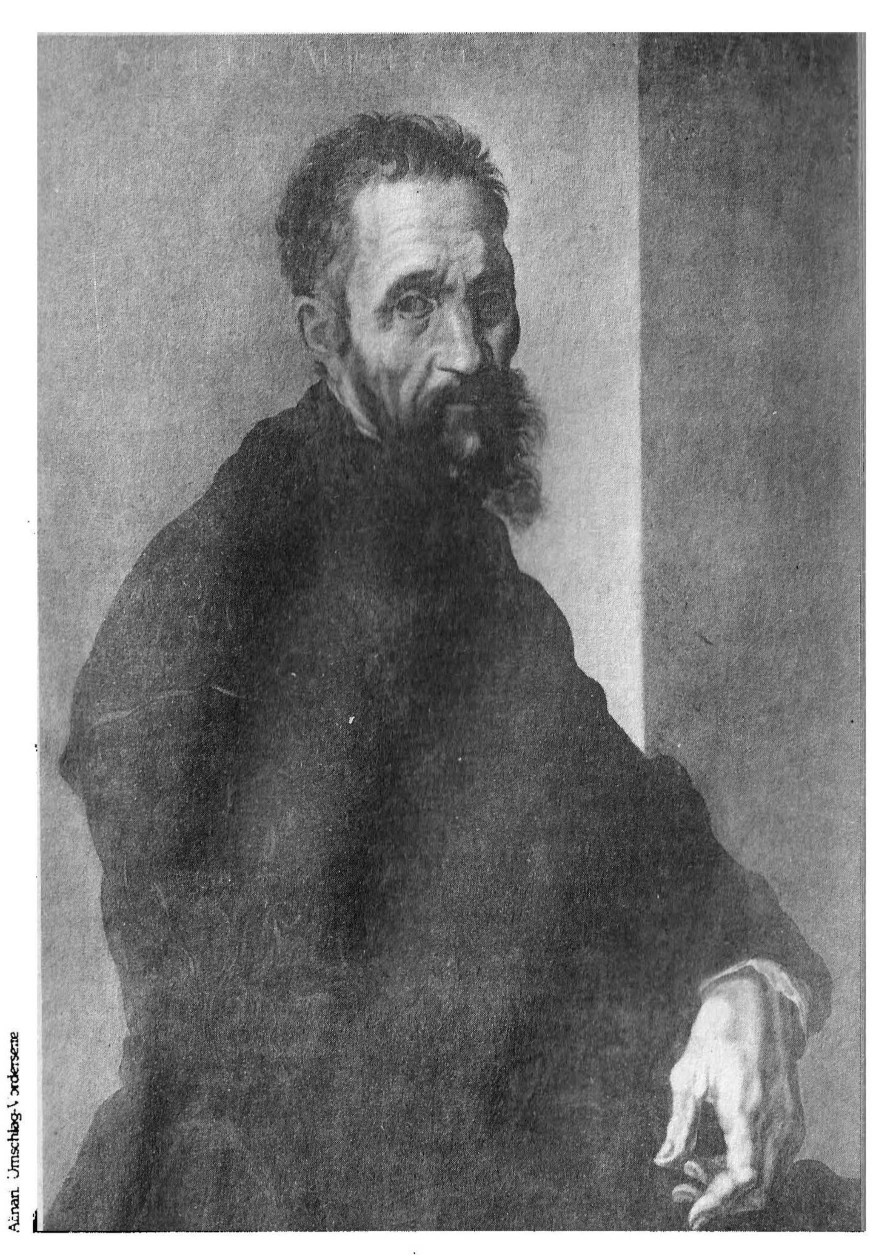
Cinco días más tarde manda a su familia un informe más detallado: «El maestro Bernardino, ya sea por inexperiencia o por torpeza, no fundió suficientemente el metal. Me llevaría demasiado tiempo especificar las causas, así que os lo diré con pocas palabras: la estatua no llega más que hasta la cintura. El resto del metal, casi la mitad, se ha solidificado en el horno por su deficiente fundición, así que romperé el horno para sacarlo y lo reconstruiré esta semana. La próxima, fundiré otra vez la parte superior y terminaré de llenar el molde. Espero que todo mejore, aunque sea a costa de un esfuerzo y gastos suplementarios. Tenía una confianza ilimitada en el maestro Bernardino. Es un hombre capaz y se ha entregado a su tarea con amor. Pero es humano equivocarse, y él ha defraudado mis esperanzas, para perjuicio mío y también suyo, porque aquí se le critica de tal forma, que no creo que tenga ganas de volver a Bolonia nunca más...»

El 10 de julio informa que la fundición de la malograda parte superior se había repetido, y prosigue: «...Pero aún no sé cómo ha quedado, porque la arcilla está aún demasiado caliente para desprenderla. Lo haré la semana que viene. El maestro Bernardino partió ayer de aquí. Si te hablase de lo sucedido, no le pongas mala cara, y da por finalizado el asunto.»

El comportamiento de Miguel Angel con su maestro fundidor desmiente las acusaciones que se le han hecho de tratar injustamente a sus colaboradores. Lo que sucede es que Miguel Angel encontraba escasas personas como él, que se consagrasen en cuerpo y alma, y desinteresadamente, a su tarea, sin buscar su propio provecho incluso por medio del engaño.

La estatua iba mejorando de día en día. El dos de agosto calculó que la limpieza le llevaría mes y medio. La impaciencia lo consumía: «Tengo la sensación de que este trabajo dura mil años».[23] El plazo que Miguel Angel se había fijado se cumplió con creces; el 1 de noviembre aún no ha terminado.

«Deseo mucho más intensamente que vosotros regresar a Florencia. Paso grandes fatigas y dificultades, y mis pensamientos sólo giran en torno a mi tarea; estoy tan quebrantado que creo firmemente que, si tuviera que repetir esta obra, no la acabaría en toda una vida: tantos esfuerzos me ha costado. Cualquier otro hubiera sido incapaz de llevar a buen puerto la estatua. Alguien, con sus oraciones, ha debido de preservar mi salud, y yo, por fin, he terminado mi obra contra la opinión de toda Bolonia. Cuando estaba a medio fundir, e incluso antes, todos creían que no la acabaría jamás...»[24]



Miguel Angel según un retrato de la época. Galería de los Uffizi, Florencia.

Terminó, pues, la estatua en contra del parecer de toda Bolonia. Como tantas veces, la oposición de los demás es la fuente de su fuerza. Miguel Angel fue blanco de la envidia y sarcasmos de muchos boloñeses, pero sobre todo, los partidarios de los Bentivogli interpusieron toda clase de obstáculos al maestro que empleaba su arte en levantar un monumento al enemigo. Pasaron la Navidad y el Año Nuevo, y Miguel Angel continúa en Bolonia; no se da por vencido. Su confianza en finalizar lo ya comenzado es inquebrantable. Su seguridad crece a la par que su impaciencia. En lugar de consolarse a sí mismo, se esfuerza por dar ánimos a su familia.

A finales de año conoce a una bella boloñesa y nace uno de sus primeros poemas de amor:

De tu florido pelo la esplendente
y áurea guirnalda brilla placentera,
orgullosa en notar que es la primera
que consigue besar tu casta frente.

El corsé que de día complaciente
te ciñe, más feliz se considera
si lo abres luego, y cae tu cabellera
por tu rostro y tu cuello suavemente.

Pero acaso se encuentra más a gusto
la cinta que, evitando el oprimirte,
se ata con gracia a tu nevado busto.

Y el cinturón sencillo y elegante
que dice: ¡Siempre así quiero ceñirte!
¿Qué hará entonces el brazo de un amante?

(Traducción: Belmonte Müller)[25]

Este soneto invalida totalmente esa teoría tan extendida de que Miguel Angel sentía escasa inclinación por las mujeres. El poema es muy elocuente al respecto, y demuestra más bien lo contrario.

A mediados de enero ha concluido la estatua. Pero en contra de lo estipulado en un principio, Julio le ordena supervisar su emplazamiento definitivo. Espera pacientemente dos semanas a que esto ocurra, y después da rienda suelta a su indignación:

«Buonarroto: Hace catorce días que terminé la estatua, y aún estoy esperando a que la coloquen. Me dan largas un día tras otro, pero nada se resuelve. Tengo órdenes estrictas del pontífice de no

partir hasta que esté definitivamente emplazada, y es este estorbo lo que me mantiene aquí. Voy a aguardar pacientemente otra semana. Si en este plazo no veo indicios de solución, pasaré por alto la orden y saldré para Florencia.»[26]

El 21 de febrero de 1508 la estatua fue izada por la fachada de San Petronio y colocada sobre la portada. El ademán de la mano derecha levantada entrañaba un doble significado de bendición y amenaza. Miguel Angel regresó a Florencia con unas ganancias limpias de cuatro ducados y medio, si hemos de creer sus palabras.

Cuatro años después, la «estatua más bella de Italia» fue destruida; los Bentivogli habían recobrado el poder en Bolonia, y el ejército papal sitiaba la ciudad. Un mensajero que entró en ella para exigir la rendición fue encarcelado. Ese mismo día la imagen de bronce de Julio II fue derribada y cayó con gran estrépito sobre la escalera de la iglesia cubierta de ramas y paja. Alfonso d'Este, duque de Ferrara, empleó los fragmentos de bronce para fundir cañones y conservó la cabeza entre su colección de obras de arte. A partir de aquí se pierden sus huellas.

Cuando Miguel Angel supo la destrucción de esa estatua que le había costado tan ímprobos esfuerzos, escribió las dos estrofas de un desconsolado y sombrío soneto:

Al gusto puro y varonil seduce
la obra del escultor cuya hábil mano
en cera, yeso o piedra reproduce
la forma y la expresión de un cuerpo humano.

Si más tarde la rompe o la reduce
a polvo el tiempo con furor insano,
dentro del pensamiento otra vez luce
la creación de su genio soberano.

(Traducción: Belmonte Müller)[27]

La gestación e historia de esta obra en bronce resume perfectamente las circunstancias que rodearon la actividad creadora de Miguel Angel: trabajó durante toda su vida sometido a una doble presión, la de su entorno y la de su propia creatividad, en unas coordenadas históricas caracterizadas por la inestabilidad política, las guerras y la peste; rodeado de colaboradores infieles o ineptos, y acosado además por las preocupaciones que engendra la vida cotidiana. Esto es lo que nos ha impulsado a detenernos en esta obra concreta.

Miguel Angel se enfurecía tanto con los demás como consigo

mismo. Sin su gran capacidad de resistencia no hubiera podido soportar los grandes esfuerzos físicos que se impuso durante toda su vida. Era frugal en sus comidas: su dieta a menudo se reducía a pan, queso y vino. Consideraba el sueño como un mal necesario. Muchas noches, después de dejar de trabajar, se tumbaba en la cama sin desnudarse ni descalzarse; por eso algunas veces, cuando se quitaba los zapatos, tras haberlos llevado puestos muchos días, se arrancaba la piel. Solía decir a Condivi: «Ascanio, aunque soy muy rico, he vivido siempre como un pordiosero.»

«Todo aquello que no rompe todas las fronteras del Arte y de la vida»[28] era, para Miguel Angel, despreciable mediocridad. Tensión-oposición-síntesis: he aquí la caracterización dialéctica de su ánimo.

En sus poemas, que, salvo contadas excepciones, se basan en sus propias vivencias, se puede observar nítidamente ese impulso íntimo antitético. Hay tres sonetos, cuyas primeras estrofas son muy ilustrativas porque tocan el tema de la antítesis, y que probablemente formaban parte de una única obra:

Vivo sobre el mayor incendio y llama
cuanto más aviva el fuego leña o viento.
Auxilio me concede quien me mata,
y cuanto más me ayuda más me daña.

No yerro, no, mi propia muerte vivo,
con destino infeliz mi vida se contenta.
Quien no conoce la muerte y la agonía
que venga a comprobarla en este fuego.

Nada tengo y el fuego me persigue;
cuando otros son felices, yo me muero;
fuego y brasa es mi único alimento
y vivo con lo que a otros mataría.[29]

Miguel Angel era consciente de las consecuencias de su desenfrenada potencia creadora:

Vivo al pecar, en mí muriendo vivo;
mi vida más que mía es del pecado:
el cielo el bien, el mal yo me lo he dado
con mi libre querer que me es esquivo.
Sierva es mi libertad, pero concibo
lo mortal como un dios. ¡Qué triste estado!
¡Y a qué vida y miseria estoy lanzado!

(Traducción: Joaquín Arce)[30]

9. La Capilla Sixtina

Así pierdo mi tiempo

«Hago constar que yo, el escultor Miguel Angel, he recibido hoy, día 10 de mayo de 1508, 500 ducados de Su Santidad el papa Julio II, que micer Carlino y micer Carlo degli Albizzi me han abonado para que pinte la bóveda de la capilla del papa Sixto. Comienzo hoy a trabajar sujeto a las cláusulas contractuales que figuran en un documento extendido por el reverendo obispo de Pavía y firmado personalmente por mí al pie.»[31]

Tras una corta estancia en Florencia, Miguel Angel, por orden del papa, volvió a Roma. El artista confiaba en dedicarse de lleno al monumento fúnebre, pero el pontífice había dispuesto otros planes: Miguel Angel tenía que pintar la bóveda de la Capilla Sixtina. Se propaló entonces el rumor —vigente hasta hoy en la literatura— de que Bramante había urdido intrigas contra Miguel Angel e influido en el pontífice para que encomendase al artista una labor pictórica, esperando con ello ver fracasar al genio en un ámbito que le era ajeno. Esta suposición es altamente improbable por dos razones: una de tipo objetivo (Julio II quería restaurar el tejado y bóveda de la capilla), y otra subjetiva: Miguel Angel conocía a la perfección la técnica de pintar frescos desde su aprendizaje en el taller de Ghirlandaio. Bramante lo sabía, y no era tan ingenuo como para creer en un fracaso del escultor en este campo. La explicación más plausible es que Giuliano da Sangallo debió de aconsejar al papa que encargara a Miguel Angel la ejecución de las pinturas del techo.

Miguel Angel se negó en un principio, y propuso a Rafael. Pero el pontífice se negó en redondo a tal sustitución y no aceptó tampoco la falsa aseveración del escultor de que la pintura al fresco le resultaba una técnica desconocida.

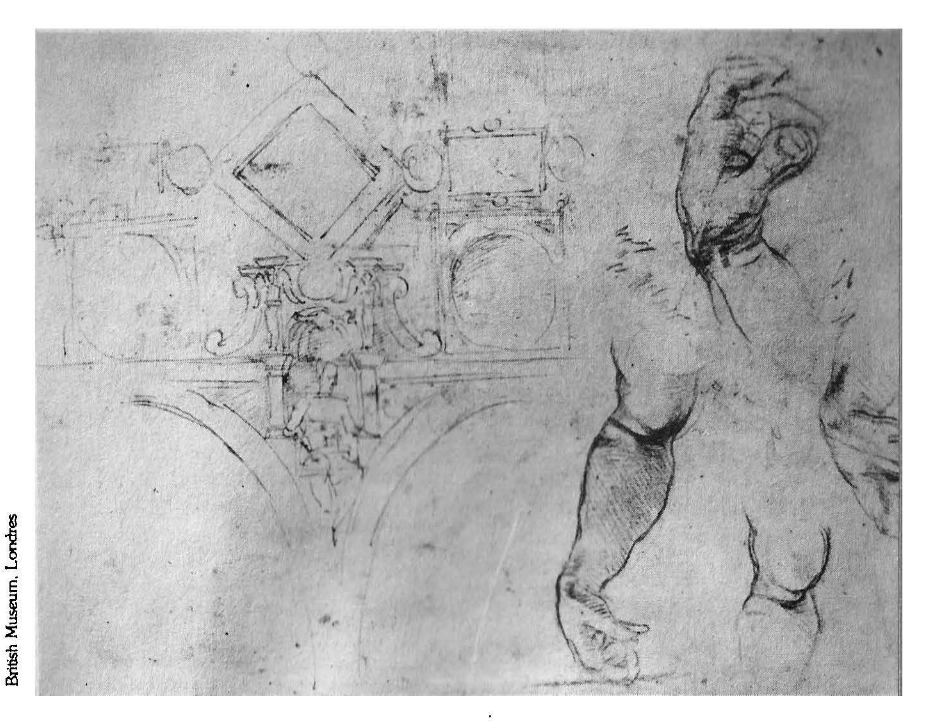
El primer contrato al que se refiere Miguel Angel en la anotación de su diario fue sustituido al poco tiempo por otro nuevo, porque al artista le pareció el primer proyecto demasiado pobre. De acuerdo con él estaban previstas doce figuras de apóstoles en las lunetas, y la bóveda tenía que estar dividida de manera ornamental. Pese a que el

contrato especificaba exactamente el tema y la extensión de la pintura, Miguel Angel intentó agrandar el trabajo cuando, atrapado por el ímpetu creador, comenzó a delinearse en su espíritu la altiva y poderosa figura de Dios Padre. Mantuvo una acalorada disputa con Julio que la terminó finalmente con las palabras: «¡Haz lo que quieras!», que significaban completa libertad para el artista. Entretanto, Bramante había construido un andamiaje sujeto a la bóveda de la capilla. Cuando Miguel Angel le preguntó cómo se rellenarían los huecos una vez concluidas las pinturas, el arquitecto le contestó: «Eso ya lo veremos, porque no cabe otra solución.» Miguel Angel entonces derribó el andamiaje y levantó otro que no dañaba los muros. Inmediatamente después comenzó los cartones, compró material y colores y contrató como ayudantes a pintores florentinos. El azul lo adquirió, como siempre, en una cofradía que practicaba la ascética y el amor al prójimo y que, según él, era la que mejor le atendía, aunque jamás se mostraba satisfecho plenamente. Una carta a su proveedor es de gran importancia para dilucidar la debatida cuestión de si pintó el techo él solo o con la ayuda de otros.

«Hermano Jacopo: tengo que ejecutar y dirigir aquí una labor pictórica, para la cual preciso un azul de gran calidad. Si disponéis de él, os ruego me mandéis sin tardanza la cantidad que tengáis. Vuestro Michelagniolo, escultor en Roma.»

Al igual que en su diario, también en esta ocasión se define como escultor, como si quisiera dejar constancia frente a sí mismo y frente a los demás de que ésa era su profesión y de que había aceptado encargarse de los frescos en contra de su voluntad. En las escasas ocasiones en que teoriza sobre arte, sitúa a la escultura por encima de la pintura. Dice Miguel Angel: «...La pintura me parece más perfecta cuanto más se aproxima al relieve, y éste peor cuanto más se acerca a la pintura. Por eso consideré siempre a la escultura muy superior a la pintura, y a ambas tan distintas entre sí como el Sol y la Luna.» Y en otro lugar: «...La pintura es a la escultura lo que la oscuridad de la ignorancia a la luz del conocimiento.»[32]

Tras la carta a la cofradía buscó colaboradores, que, según se desprende de su diario, fueron cinco: «Los cinco pintores que vendrán de Florencia cobrarán cada uno veinte ducados de oro que se añadirán al salario de cada uno en el caso de que nos pongamos de acuerdo. El salario se abonará desde el mismo día de su partida de Florencia. Si no llegásemos a un acuerdo, recibirán la mitad de la suma antes mencionada como indemnización por la pérdida de tiempo y los gastos ocasionados por el viaje.»[33]


British Museum. Londres

Primer boceto a pluma del proyecto original de los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina. Al lado, estudios a carbón de brazos y piernas. British Museum, Londres.

Francesco Granacci, viejo amigo suyo y compañero del taller de Ghirlandaio y Bertoldo, le ayudó en la elección de colaboradores. Los pintores elegidos fueron: Giuliano Bugiardini, Jacopo di Sandro, Jacopo L'Indaco, Bastiano da Sangallo y Agnolo di Donnino. Pese a tratarse de artistas ya acreditados, en su nota Miguel Angel habla de *garzoni,* aprendices, ayudantes. El apelativo ilustra sobre su forma de pensar: Miguel Angel únicamente los consideraba sus ayudantes, peones para realizar trabajos secundarios. Todos ellos le abandonaron, seguramente por diferencias de criterio, porque Miguel Angel no les permitió desarrollar un trabajo verdaderamente creativo. No se despidieron con malas maneras, como pretende Vasari. Conservó siempre la amistad con Granacci, que trabajó con él más tiempo y le prestó su ayuda incluso desde Florencia. Aunque tuvo peones durante los cuatro años, la obra la ejecutó él solo, incluso las partes puramente decorativas y secundarias.

Comenzó a pintar probablemente a principios de 1509, ejecutando en la zona más cercana a la entrada *El diluvio universal*. Le siguieron *El sacrificio de Noé* y *La embriaguez de Noé*. Pero al poco tiempo los colores aplicados criaron moho. Miguel Angel se sintió tan contrariado que quiso dejar de pintar. Su amigo Sangallo le tranquilizó explicándole que la cal romana, menos dura que la florentina, exigía colores con menos agua. Miguel Angel subió otra vez al andamio. Insatisfecho consigo mismo y con su trabajo, escribe a su padre el 27 de enero de 1509: «...No tengo ni idea de los pasos a seguir. Hace casi un año que no recibo ni un céntimo de este papa; no exijo nada porque tampoco mi trabajo adelanta lo suficiente como para reclamar. La razón radica en la dificultad de la tarea en sí y en que la pintura no es mi verdadero oficio. Así que, heme aquí perdiendo el tiempo sin ningún provecho. ¡Ojalá Dios me ayude! Hoy se ha marchado aquel pintor llamado Jacopo [di Sandro] al cual mandé venir. Dado que ya conmigo se quejaba, en Florencia seguirá haciéndolo. Evitadlo, porque, por más que lo pretenda, no tiene razón y yo sin embargo sí que tengo buenos motivos para quejarme de él. Ignoradle.»[34]

Problemas familiares

En Florencia las cosas no iban muy bien. Su padre tenía, como siempre, problemas económicos, a los que se sumaban las preocupaciones que sus hijos, sobre todo Giovansimone, le causaban. Miguel Angel había prometido, tiempo atrás, a éste y a Buonarroto, instalarles un negocio. Francesco, su tío, había muerto en junio de 1508. Su padre y la viuda pleiteaban por la herencia. Todo esto provocó el envío, a finales de junio de 1509, de dos amargas cartas a Florencia, una de ellas a su padre:

«Amadísimo padre: Por vuestra última carta he sabido el estado de cosas y el comportamiento de Giovansimone. Su lectura me deparó la noticia más aciaga de los diez últimos años. Yo creía haber dado todos los pasos necesarios para que con mi apoyo pudiesen montar, tal como les prometí, un comercio acreditado. Suponía también que, llevados por esta esperanza, se esforzarían por aprender a ser buenos comerciantes para ser realmente capaces de dirigir el negocio cuando llegase el momento. Pero ya veo que hacen todo lo contrario, especialmente Giovansimone, y que de nada han servido todas mis recomendaciones. De haber podido, inmediatamente después de leer vuestra carta me hubiera puesto en camino para arreglar el asunto

personalmente. Os escribo precisamente porque es la única alternativa. Si a partir de este momento no cambia de conducta o coge de casa cualquier cosa, aunque sea un simple palillo, comunicádmelo enseguida, porque en ese caso pediría permiso al papa para ir a Florencia y reprenderle por su falta. Debéis convenceros de que todo lo que he hecho ha sido por vosotros, y de que todo cuanto tengo os pertenece. Esta ha sido mi única meta. Así que si queréis alquilar la casa o arrendar las fincas, hacedlo tranquilamente. Con las rentas que de ello se deriven y con la suma que yo os daré, podréis vivir sin preocupaciones el resto de vuestros días. Si no estuviera tan cerca el verano, os aconsejaría que lo hicierais sin demora y os vinieseis a vivir conmigo. Pero no es ésta la estación más propicia, porque en Roma el verano es insoportable. He decidido retirarle la cantidad que le había asignado y dársela a Gismondo para que se asocie con Buonarroto. Podríais entonces alquilar las casas de Florencia y la finca de Pazzolatico, y con ese dinero y el que yo os diera, retiraros al lugar que prefiráis con alguien que cuide de vos, dejando a ese inútil con el trasero al aire. Pensad únicamente en vos mismo. Yo apoyaré con todas mis fuerzas vuestra decisión si es en interés vuestro. Tenedme informado.»[35]

Su hermano Giovansimone recibe ese mismo día una severa carta:

«Se dice que un trato bondadoso mejora a los hombres buenos, pero empeora a los malvados. Llevo años intentando conseguir, de palabra y con hechos, que vivas en paz y armonía con tu padre y hermanos, pero cada día tu comportamiento es más deplorable. No quiero decir con esto que seas un depravado, no; pero con tu conducta has perdido mi estimación y la de los demás. Podría extenderme mucho, pero tú conoces de sobra mi forma de pensar. Te lo diré con pocas palabras: nada tienes que puedas llamar tuyo, yo te he pagado el sustento; yo procuré que regresaras a la casa paterna. Hasta este día, gracias a Dios, he respondido por ti, considerándote un hermano más. Hoy sé que no lo eres, porque es impropio de un hijo amenazar a su padre. Eres un animal, y como tal te trataré, porque cualquiera que viera a su padre amenazado o injuriado arriesgaría su vida por salir en su defensa, y así lo hago yo. Te lo repito una vez más: no tienes nada seguro en este mundo, así que si vuelvo a tener la más mínima queja sobre ti, iré inmediatamente a Florencia para reprenderte y enseñarte a derrochar una fortuna y a incendiar unas casas y una hacienda que no te pertenecen. Estás muy confundido. No me hagas ir, porque entonces tendrás que llorar amargamente y reconocer la precaria base de tu orgullo.

»Te lo repito: si prometes rehacer tu vida y tratar a tu padre con

el máximo respeto, continuaré ayudándote como a los demás, y os montaré, en breve, un buen negocio. Pero si sigues comportándote como hasta ahora, iré ahí y te ajustaré las cuentas para que te enteres de una vez por todas de quién eres, qué tienes y a dónde te lleva tu camino. Esto es todo. Cuando me canse de hablar, pasaré a la acción.

»Michelagniolo en Roma

»Unas pocas líneas más para decirte concretamente esto: llevo doce años recorriendo Italia y viviendo pobremente; he soportado afrentas y privaciones, he sufrido grandes fatigas, he expuesto mi vida a mil peligros sólo por ayudar a los míos. Y ahora que empiezo a mejorar vuestra posición, vienes tú y quieres destrozar y aniquilar en una hora lo que a mí me ha costado años construir a costa de indecibles esfuerzos. ¡Por los clavos de Cristo, que no lo permitiré! Antes acabaría con diez mil personas de tu ralea si fuera necesario. Razona y no me tientes, porque mi cólera es más fuerte que tú.»[36]

«En un recinto que no juzgo a propósito, no pinto»

Tres meses después la tormenta familiar había amainado. Miguel Angel continuaba atormentándose con su obra. Escribe a su hermano Buonarroto: «...Me alegro de que Giovansimone haya comenzado a mejorar. Esforzaos en aumentar honradamente vuestra hacienda, o al menos en conservarla, para que en el futuro podáis haceros con un negocio mayor. Vivo lleno de preocupaciones y estoy sometido a grandes esfuerzos físicos...»[37]

Un poema, que Miguel Angel envió en esta época a un conocido llamado Giovanni da Pistoia, describe la naturaleza y la raíz de sus penalidades.

Me ha producido un bocio la rudeza
de mi trabajo, como el agua fría
se lo produce al gato en Lombardía,
y hasta el mentón mi vientre se endereza.

Mi barba apunta al cielo y la cabeza
da en la espalda; mi pecho es de una arpía
y mi semblante, que el pincel rocía,
forma un mosaico de oriental riqueza.

El amplio abdomen mis caderas chupa;
detrás lo contrapesa una amplia grupa
y sin ver, marcho con trabajo inmenso.

Por delante mi cáscara es bien ancha:
cuando me encojo, por detrás se ensancha
y soy un arco iris siempre tenso.

Pero esa imagen pienso
que se ha de reputar falsa y extraña
por estar hecha con torcida caña.

Haz tú noble campaña
por mi pintura muerta: en un recinto
que no juzgo a propósito no pinto.

(Traducción: Belmonte Müller)[38]

En agosto de 1510 terminó Miguel Angel la primera parte de la obra. Comunica a su hermano Buonarroto: «Para mí en estos momentos todos los días son iguales; por fin la semana próxima acabaré las pinturas, mejor dicho, la parte ya comenzada. Cuando las descubra confío en obtener dinero. Intentaré también conseguir un mes de permiso para ir a Florencia, aunque no sé si lo lograré. Me es muy necesario, porque mi estado de salud no es precisamente bueno. No tengo tiempo para escribir más ampliamente.»[39]

Las pinturas acabadas de la bóveda comprendían *La embriaguez de Noé, El diluvio universal, El sacrificio de Noé, El pecado original y la expulsión del Paraíso,* y la *Creación de Eva;* es decir, cinco escenas de un total de nueve, además de los correspondientes profetas y sibilas.

Miguel Angel no recibió el ansiado dinero; en Julio II afloraba otra vez su personalidad guerrera en detrimento de su cualidad de mecenas. En 1508 había formado con el emperador Maximiliano, Fernando de Aragón y Luis XII de Francia la Liga de Cambrai, dirigida contra Venecia. Esta alianza alcanzó su meta, destrozó la potencia marítima y repartió su territorio. Venecia perdió, entre otras, las ciudades de Padua, Piacenza y Verona. La segunda de ellas pasó al Estado Pontificio. Una vez conseguido lo que deseaba, Julio II se separó de la Liga y cerró un pacto con Venecia para romper la hegemonía francesa en Italia. Estas idas y venidas políticas y bélicas que hacían del amigo de ayer el enemigo de mañana y las arduas negociaciones diplomáticas absorbían al papa más de lo que Miguel Angel hubiera deseado. El artista tuvo que viajar dos veces a Bolonia en solicitud de fondos para proseguir sus tareas, pero fue en vano: sería posteriormente y en Roma cuando recibiera un pago a cuenta. En total se le pagaron por los frescos 6.000 ducados, y no 3.000 como afirman sus biógrafos Condivi y Vasari.



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Cabeza de la figura situada sobre la Sibila Eritrea. Capilla Sixtina, Roma.

Mientras el papa se movía con su ejército por la zona de Bolonia y Ferrara, Miguel Angel continuaba su obra, preocupado por su familia porque los acontecimientos también repercutían políticamente en Florencia. Tranquilizaba y consolaba a su padre muy a menudo: «Por vuestra última carta me he enterado del curso de los acontecimientos. Me apena no poder ayudaros más. No os aflijáis por ello ni os dejéis vencer por la tristeza.»[40]

Como antes había hecho con los pintores, también buscó en la patria un sirviente. Ruega a su padre que se encargue de esa gestión: «...Me gustaría que os informaseis de si hay algún joven, de familia humilde y honrada, acostumbrado al trabajo, que quiera entrar a mi servicio para ayudarme en las labores domésticas y hacer los recados. En su tiempo libre podría aprender conmigo. Necesito una persona con urgencia, y aquí sólo encuentro granujas. Nada más. Mi salud, gracias a Dios, es buena y trabajo...»[41]

Miguel Angel no quedó satisfecho del joven que se le envió:

«Venerado padre: El bribón del mulero me ha aligerado de un ducado por traer al joven de Florencia. Me juró por todos los santos que el precio estipulado por el viaje había sido dos ducados de oro. Sin embargo, por aquí ningún mulero cobra más de diez carlines por traer a un chico. Me ha sentado peor que perder veinticinco ducados; me doy perfecta cuenta de que su padre pretendía que llegara como un caballero, elegante y a lomos de una mula. ¡Ah, yo nunca he disfrutado de tales lujos! Además el padre me había dicho, y me lo confirmó el muchacho, que trabajaría a fondo, y que dormiría en el suelo si fuera menester. Pero soy yo quien tiene que servirle a él. Con el trabajo que tengo desde mi regreso, esto es lo único que me faltaba: mi aprendiz, que se quedó aquí, ha estado enfermo desde el día de mi regreso hasta la fecha. Ahora está mejor, pero, desahuciado por los médicos, se ha debatido un mes entre la vida y la muerte, de manera que no he podido ni acostarme, sin contar todo lo demás. Y encima viene a mi casa esa mierda de chico diciendo que no quiere perder el tiempo, que querría aprender algo. Me había dicho que con dos o tres horas al día sería suficiente; ya no le alcanza el día entero, y quiere dibujar de noche. Veo en esto claramente la mano del padre. Si le reprendiera por ello, les faltaría tiempo para decir que yo no deseo que aprenda. Sin embargo, necesito alguien que me sirva, y si él no tenía intención de hacerlo, no debía de haberme metido en estos gastos. Son unos consumados bribones, y saben de sobra lo que quieren, vaya si lo saben. Os ruego me libréis de él, porque estoy tan a disgusto con él que soy incapaz de soportarlo un día más. Por lo que ha cobrado el mulero, bien puede llevarlo de vuelta a Florencia; es amigo de su

padre. Decidle a éste que le haga volver. No le daría ni un céntimo más aunque lo tuviera. Esperaré pacientemente hasta que vengan a recogerlo. Si no lo hace, lo echaré a la calle, aunque ya lo hice el segundo día y luego con más frecuencia y no se lo toma en serio.»

Después de desahogar su ira redactando la carta, Miguel Angel añade una posdata sugiriendo a su padre un procedimiento más diplomático: «...Si hablaseis con el padre del muchacho, decidle lo que os parezca, pero de forma amable, por ejemplo, que es un buen chico pero demasiado delicado, y que no sirve para mi servicio, por lo que debería hacerlo regresar.»[42]

Por esta época, Miguel Angel era ya un hombre acomodado, un calculador frío y meticuloso que invertía su capital en terrenos, casas y fincas rústicas, o le sacaba intereses depositándolo en bancos o incluso prestándolo. El vivía sin grandes pretensiones, ahorrativo y avaro incluso consigo mismo. Si uno de sus hermanos le anunciaba su visita o la de algún amigo o conocido de Florencia solía declinarla alegando exceso de trabajo; pero si asentía, recalcaba la extrema sencillez de su casa y su vida modesta, poco propia para tener invitados. En esos momentos decía: «La verdad es que llevo una vida muy austera, y no tengo intención de cambiar.»

Nada le enojaba más que el que un cliente se demorase en el pago, o que alguno de sus ayudantes le exigiera un salario demasiado elevado. En cuanto le pagaban giraba la mayor parte a un banquero; así, por ejemplo, en una ocasión mandó 228 ducados de un total de 500, otra 473,5 ducados. Retenía sólo una cantidad mínima. No es de extrañar, por tanto, que se quejase continuamente de su falta de dinero y de su carencia de recursos: su cuenta no la tocaba; lo que guardaba en el banco dejaba de existir para él, todo lo más lo utilizaba para efectuar inversiones productivas o para adquirir propiedades; en una palabra, para incrementar aún más su patrimonio. Consignaba en el libro todas las entradas y salidas de dinero. Conservamos muchas hojas de sus libros particulares, de forma que todavía podemos reconstruir en la actualidad el monto de sus ganancias en algunos años.

Con sus socios y consigo mismo era extraordinariamente tacaño, muy espléndido, sin embargo, con su familia; no escatimaba ayudas a su padre y hermanos; paciente y constantemente les estimulaba al ahorro y les aconsejaba en sus transacciones comerciales, aunque generalmente servía de poco, porque o eran excesivamente confiados y de buena fe, o afrontaban los asuntos difíciles con demasiada superficialidad.

Como había prometido tiempo atrás a Giovansimone y Buonarroto financiarles un negocio, este último se lo recordaba de cuando

Hoja de un diario de Miguel Angel con anotaciones de los ingresos percibidos por el transbordador del Po en Piacenza, del 20-IV-1539 hasta el 14-II-1541. El beneficio anual ascendía a unos 600 ducados de oro, y le había sido concedido al artista con carácter vitalicio por el papa Pablo III el 1 de septiembre de 1535, junto con el nombramiento de primer arquitecto, escultor y pintor del Vaticano. Además, Miguel Angel recibía una dotación igualmente elevada de la Cámara Apostólica.

en cuando. Durante muchos años, Miguel Angel se escudó con evasivas; su intención era firme, y la cumplió más tarde; creía que una empresa familiar semejante debía ser financiada con medios propios y no con ayuda ajena; según sus principios económicos tendría el capital inicial disponible cuando hubiera invertido una suma suficiente en bienes inmuebles y, en consecuencia, le fuera posible ahorrar lentamente para el negocio sin tener que detraer fondos de su, por otra parte saneada, cuenta bancaria.

En enero de 1512 rogaba a su hermano que tuviera un poco de paciencia:

«Buonarroto...: Respecto al negocio tengo la firme intención de cumplir mis promesas apenas regrese a Florencia. Pese a que os he aconsejado la compra de una finca, esto no significa que pretenda posponer el negocio. Cuando haya concluido mi trabajo aquí y me hayan pagado lo que se me adeuda, esta cantidad bastará para cumplir mi promesa. En lo que se refiere a la persona que te ha ofrecido dos o tres mil ducados para instalar el negocio, me parece una buena proposición y, en mi opinión, debes aceptarla, pero procura que no te engañen, porque nadie da nada sin pedir algo a cambio. Me dices que el interesado quiere entregarte a su hija como esposa. Yo te recomiendo calma porque él no mantendrá ninguna de sus ofertas apenas haya conseguido casar a su hija, y tú pronto estarás cansado de ella. Iré más allá: no me gusta que, por codicia, te comprometas con gente que está muy por debajo de ti. La codicia es un gran pecado, y nada que lleve aparejado el pecado puede terminar bien. Te aconsejo que, con buenas palabras, demores el asunto hasta que yo regrese a Florencia y vea el camino a seguir, lo que espero suceda dentro de unos tres meses. Actúa como mejor te parezca. No he podido contestar antes.

»Michelagniolo, escultor en Roma.»[43]

Esta misiva atestigua la prudencia y reflexión con que Miguel Angel hacía frente a los asuntos familiares. En ella Miguel Angel intenta hacer comprender a su hermano que es preferible rechazar un ofrecimiento poco claro, y por tanto sospechoso, ya que mezcla la esfera comercial con la privada, y no delimita con seguridad si tal suma se trata de un préstamo o un anticipo sobre la dote. Miguel Angel asiente en un principio, pero a renglón seguido arguye en contra y termina por rechazar la oferta por sospechosa. Podría decirse que el artista pone en práctica el método socrático si el tema, una carta familiar sobre cuestiones de la vida diaria, no fuera tan trivial. Pero su proceder ilustra «la perspicacia florentina de Miguel Angel».

La espera de tres meses se alargó hasta nueve.

El saqueo de Prato

Cuando Luis XII se retiró de Italia con su ejército, perdiendo así el control de Florencia, el papa exigió la entrega del gobierno a los Médicis, pero sus dirigentes rechazaron tal proposición. Entonces el ejército español, aliado de Julio, marchó contra Florencia y conquistó Prato. Esta ciudad, situada veinte kilómetros al noroeste de Florencia, fue literalmente «aniquilada». Las atrocidades de la soldadesca no tuvieron precedentes; los historiadores hablan del *sacco di Prato,* pero la expresión no refleja ni siquiera remotamente los sucesos acaecidos en esa ciudad ante los ojos asombrados del futuro papa León X. Las indescriptibles atrocidades perpetradas en mujeres y niños desmoralizaron tanto a Florencia que abrió sus puertas a los Médicis. Miguel Angel estaba muy inquieto, porque temía que, después de Prato, su ciudad natal corriera la misma suerte. Asombra, sin embargo, la calma y tranquilidad con que da a su hermano normas de conducta. Evidentemente debía de tener prisa, porque no escribió, como era su costumbre, el domingo, sino el lunes 5 de septiembre de 1512:

«Buonarroto: No te he escrito en varios días porque nada digno de mención ha sucedido. Ahora que sé la situación concreta de Florencia, me siento obligado a daros mi parecer. Léela con atención: si el país atraviesa una mala situación, como se comenta aquí en Roma, deberíais intentar por todos los medios a vuestro alcance retiraros a algún lugar seguro, abandonándolo todo, porque la vida es mucho más valiosa que la hacienda. Si no disponéis de dinero para huir, buscad al intendente del hospital y que os lo dé. En vuestro caso, yo recogería todo el dinero y me iría a Siena, alquilaría una casa y me quedaría el tiempo necesario hasta que la calma reinase de nuevo en Florencia.

»Si mal no recuerdo, el poder que di a nuestro padre no ha expirado aún, de forma que puede disponer de mis fondos. Tomadlos, pues, si los necesitáis, sin mirar la cuantía, pues en una ocasión tan peligrosa sólo vuestra seguridad cuenta. Guardad lo sobrante, y en lo concerniente a cuestiones políticas, no os mezcléis en nada, ni de hecho ni de palabra. Actuad como si os enfrentaseis a la peste: huid los primeros. Esto es todo.

»En cuanto te sea posible, mándame noticias vuestras, porque la impaciencia me consume y temo por vosotros.»[44]

Prato cayó el 29 de agosto de 1512. Como muy tarde ese mismo día, Buonarroto escribió a Miguel Angel. La respuesta de este último llegó a Florencia cuando los Médicis estaban instalados nuevamente

en el poder. El gonfaloniero Soderini, destituido por los vecinos amotinados, había partido hacia Castelnuovo (Dalmacia), dominado por los turcos. La metrópoli comercial italiana y el Imperio Otomano mantenían buenas relaciones, por lo que Soderini estaba allí a salvo de cualquier persecución. Los españoles hicieron grandes estragos en Prato durante veintiún días. Miguel Angel dejó de recibir noticias de su familia después de entrar los Médicis en la ciudad el 1 de septiembre, quizá por la imposibilidad de enviar cartas. Ante este hecho, Miguel Angel escribió catorce días después:

«Buonarroto, supe por tu última carta que el país ha atravesado momentos muy difíciles, lo que me ha afligido profundamente. Ahora me han informado de que los Médicis han vuelto a Florencia, restaurando otra vez el orden en la ciudad. Creo que el peligro de los españoles ya ha pasado, por lo que creo innecesario que os marchéis. Vivid tranquilos y no intiméis ni confiéis en nadie más que en Dios. No hagáis comentarios ni a favor ni en contra de persona alguna, porque nadie sabe cómo acabará todo esto. Preocupaos exclusivamente de vuestros propios asuntos.

»Por lo que se refiere a los cuarenta ducados que Lodovico recibió de Santa Maria Nuova, ya os decía en una carta reciente que, en caso de graves peligros, podíais disponer no sólo de cuarenta, sino de todo. Pero sólo en esa situación os he permitido echar mano del dinero. Os participo que estoy sin un céntimo, descalzo y desnudo por decirlo de alguna manera, y sólo percibiré el resto de mis honorarios cuando la obra esté concluida. Yo soporto las mayores privaciones y fatigas, así que no os amilanéis si también os afectan a vosotros, y no recurráis a mi dinero si tenéis suficiente con el vuestro, salvo, como ya os he repetido, en casos de peligro. Si a pesar de todo os encontraseis en algún grave apuro, os ruego me lo comuniquéis antes. Pronto iré a Florencia, con toda seguridad por Todos los Santos, si Dios quiere.»[45]

El peligro inmediato del ejército español había pasado. Las dificultades derivadas de todo cambio de gobierno se podían evitar manteniendo una actitud discreta y la boca cerrada. La República, como forma de gobierno, se mantuvo vigente. De nuevo, como en los días de Lorenzo el Magnífico y en los más lejanos de Cosimo, los Médicis gobernaban Florencia influyendo en el nombramiento de los cargos más importantes, al mismo tiempo que se granjeaban el favor del pueblo por su prudencia y moderación. La dirección política quedó en manos de Giuliano, que recordó siempre las palabras de su padre, y triunfó porque supo perdonar. No hubo procesos políticos, ni condenas a muerte, ni edictos de destierro, ni confiscaciones generalizadas

Retrato de Giuliano de Médicis, duque de Nemours, atribuido a Angelo Bronzino.



Alinari: Umschlag-Vorderseite

de bienes. Por supuesto, los cargos fueron destituidos y las prebendas redistribuidas. Se impusieron multas esporádicas de escasa cuantía a algunos ciudadanos. Una de las familias afectadas fue la de los Buonarroti: Lodovico, el padre, recibió una liquidación de impuestos tan desorbitada que equivalía a un castigo solapado. Miguel Angel solucionó la cuestión escribiendo a Giuliano, al que conocía desde sus años mozos. Con este motivo, tranquiliza a su padre:

«Queridísimo padre: Supe por vuestra última carta el curso de los acontecimientos en Florencia, aunque no me pilla de sorpresa. Hay que ser paciente, confiar en Dios y reconocer los propios errores. Todas estas pruebas no tienen otro origen que el orgullo y la ingratitud; en efecto, jamás he frecuentado a gentes tan pagadas de sí y tan desagradecidas como los florentinos, así que en numerosas ocasiones el castigo no deja de ser merecido. Me da la impresión de que los sesenta ducados que, según me contáis, os exigen es jugar con trampas, y esta noticia me ha alterado mucho. Sólo nos queda cumplir pacientemente la voluntad de Dios. He redactado unas líneas, que adjunto a esta carta, para Giuliano de Médicis. Leedlas y entregádselas si os parece oportuno. Veremos si surten efecto. Si no fuera así, id

pensando en vender nuestra finca; luego nos mudaríamos a algún otro lugar. Si creyerais que os tratan con rigor excesivo, no satisfagáis el pago; antes permitid que os quiten cuanto poseéis y hacédmelo saber. Pero si miden a todos por el mismo rasero, no queda más remedio que tener paciencia y confiar en uno mismo. Me decíais que ya contabais con treinta ducados; tomad los otros treinta de mi cuenta y giradme el resto. Tenéis que salir adelante. No os importe no conseguir honores mundanos y conformaos con una vida austera y acorde con las enseñanzas de Jesucristo. Así es la mía: pobre, no apegada al mundo ni a la gloria, sujeta a mil padecimientos y recelos. Desde hace quince años no he disfrutado ni una sola hora de paz, y aunque no lo hayáis reconocido ni creído, únicamente lo he hecho por vosotros. Que Dios os perdone. Mientras me sea posible, yo no voy a cambiar mi norma de conducta.»[46]

Los Médicis conocían la filiación política de los Buonarroti, sobre todo la de Miguel Angel. Este, que esperaba una confiscación, envió su dinero a Roma. Su padre replicó a las recomendaciones de su hijo de no llamar la atención ni de palabra ni de hecho. Así se desprende de las siguientes líneas dirigidas a Lodovico:

«Queridísimo padre: En vuestra última carta me aconsejáis que no guarde dinero en casa ni lo lleve encima. Me contáis que se dice por Florencia que yo he criticado a los Médicis. En lo tocante al dinero, cuanto poseo está depositado en el banco de Balducci y sólo guardo en casa o en mi bolsillo la cantidad imprescindible para las necesidades diarias. En cuanto al tema de los Médicis, mis críticas son las que están en boca de todos, por ejemplo las referentes al pillaje de Prato; sobre este asunto habrían hablado hasta las piedras de haber tenido voz. Aquí se va mucho más allá. Yo, personalmente, siempre que he oído comentar tales sucesos, he respondido de la misma manera: "Si realmente se comportan así, hacen mal." Es decir, no es que yo haya creído cuanto se dice. ¡Dios quiera que no sea cierto! Además, alguien que pretende ser mi amigo, me ha contado desde hace un mes su opinión desfavorable sobre su actuación. Yo le he reprendido severamente, exponiendo su desafortunada forma de hablar y he terminado por no prestar oídos a sus habladurías. Por ello me interesa vivamente que Buonarroto averigüe con cautela quién ha propalado el rumor de que yo he criticado con dureza a los Médicis. Quizá descubra antonces que proviene de una de esas personas que dicen ser mis amigos y pueda yo guardarme de ellos...»[47]

Los temores de Miguel Angel resultaron infundados, y su carta a Giuliano tuvo éxito. Su padre fue restituido en el cargo que había

desempeñado antes de la expulsión de Piero de Médicis en 1494, y es de suponer que también le fueron conmutados los impuestos.

Giovanni, el futuro papa León X, y Giulio de Médicis salieron pronto de Florencia para instalarse en Roma. Giulio consideraba el régimen semidemocrático de Giuliano transitorio porque su meta era la instauración de un poder absoluto. El primer paso consistiría en la ascensión al pontificado de su primo Giovanni, y sentó las bases en Roma para conseguirlo. Giovanni fue elegido papa en 1513, y Giulio, con el nombre de Clemente VII, diez años más tarde. Este último, siendo papa, dio el segundo paso nombrando duque de Florencia a su hijo natural habido con una esclava mulata: el negroide Calígula del Renacimiento, Alessandro de Médicis, «criatura dada a los vicios y sin ningún tipo de frenos, como una bestia salvaje», según opinión de sus contemporáneos, y que fue asesinado en 1537 por Lorenzino, uno de los miembros de la línea más joven de los Médicis. Con él terminó el predominio de la vieja rama de la familia. Clemente VII no vivió lo bastante para ver este fracaso, porque murió tres años antes.

La excelente disposición de Giuliano y la estrecha relación de Miguel Angel en Roma con los dos Médicis cardenales contribuyeron poderosa y decisivamente a que los Buonarroti no fueran afectados por la nueva situación política.

La Roma de 1512 era un hervidero de inquietudes, rumores y belicosidad. Miguel Angel describió en un soneto esta Roma en pie de guerra y degenerada en el aspecto religioso:

En espadas y yelmos los cálices convierten,
venden la sangre de Cristo a manos llenas,
cruz y espinas se vuelven escudos y lanzas:
¡Hasta Cristo perdería la paciencia!

Mejor no haber venido a estas regiones
porque llega su sangre a las estrellas:
Roma vendería hasta sus huesos
porque ha cerrado a la bondad todas las puertas.

Si un día tuve anhelo de riquezas,
cuando perdí el trabajo, hoy lo disipan
los ojos de Medusa del tirano.

Mas si el cielo bendice la pobreza,
¿cómo pedir siguiendo esta bandera
acomodo seguro en la vida futura?
Finis
Michelagniolo en Turquía[48]

La obra perdida a la que Miguel Angel alude en estos versos es la *Tumba de Julio II.* Los frescos de la bóveda de la Capilla Sixtina habían sido finalizados, y con ellos la parte primordial de las pinturas. En este preciso momento en que reanuda las pinturas de los antepasados de Cristo, ya iniciadas en las lunetas, la atracción del mármol para el sepulcro de Julio pudo cobrar nuevos bríos. La pretendida alusión a Turquía entrañaba un doble significado y una doble simbolización: el Imperio Otomano había extendido su dominio en las pasadas décadas muy hacia el oeste hasta llegar a la orilla oriental del Adriático, que había devenido en campamento militar permanente, y por consiguiente era una metáfora fácilmente inteligible sobre la situación vaticana. A esto vinieron a sumarse los antiguos fantasmas de las esculturas para la tumba de Julio II que despertaron los días de la huida de Roma a Florencia. Por aquellos tiempos estuvo a punto de marcharse a Constantinopla, siguiendo la sugerencia del sultán Bayaceto II de construir un puente sobre el Cuerno de Oro. A la persuasión de Soderini se debe que Miguel Angel permaneciera en Italia. Ahora, sin embargo, se imaginaba en Turquía, es decir, imposibilitado y sin esperanzas de coger el cincel para esculpir el monumento funerario.

La disposición espacial de la sibila de Cumas

La personificación de la sibila de Cumas y su disposición dentro del plan general de la bóveda indican que Miguel Angel, ya en 1510, cuando situó a la viejísima mujer junto a la creación de Eva, estaba oprimido y poseído por la concepción del monumento de Julio y embargado al mismo tiempo de dudas sobre su tarea pictórica, de las cuales intentaba desembarazarse sumergiéndose en una incesante y frenética furia creadora y autocriticándose amargamente.

La sibila de Cumas representa la edad que Ovidio le da en sus *Metamorfosis.* Setecientos años pesan sobre sus espaldas y «aún verá otros trescientos veranos y otoños». Su aspecto se asemeja a la espantosa vieja gigante que Miguel Angel describe en su *Canzone* sobre los gigantes, una

> *...enorme vieja, pesada y torpe*
> *que se acurruca en cueva estrecha a duras penas...*
> *De piedra es su corazón, hierro su brazo,*
> *mares y montañas cabrían en su vientre.*[49]

No se trata de las mismas imágenes, pero producen los mismos efectos: repelen. La sibila de Cumas despide asco y horror al igual que



Cabeza de la sibila de Cumas. Capilla Sixtina, Roma.

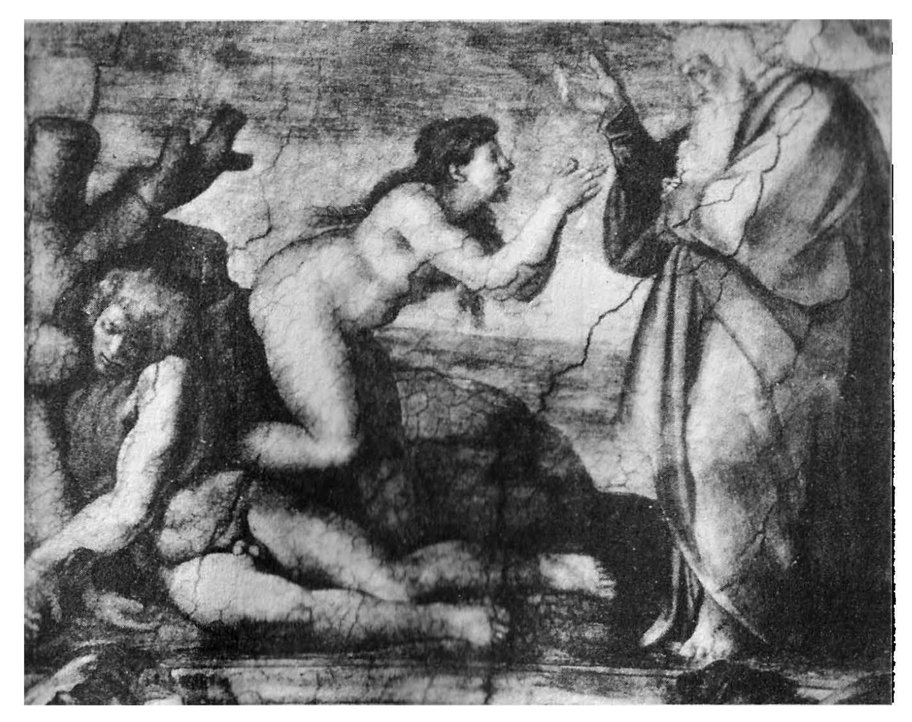
la giganta que amamanta al monstruo. Virgilio califica de horrenda a la sibila y la sitúa en una enorme cueva. «Está callada mientras un escalofrío de terror recorre a los troyanos obstinados», narra el poeta de la *Eneida*. La misma sensación se deriva de los versos de Miguel Angel. Su giganta personifica la duda, y también la sibila de Cumas es encarnación de esa duda que se abate como nube de langosta sobre el campo pujante de las ciencias. Ambas son proyecciones mentales de Miguel Angel, y su conformación, por medio de la palabra y el color, ejerce sobre él una benéfica acción catártica.

La ubicación elegida para la sibila de Cumas dentro del conjunto de la composición permite adivinar a un Miguel Angel obsesionado por la tumba de Julio. La sibila de Cumas y Ezequiel se sitúan frente a frente, separados por la creación de Eva. Por primera vez dentro de la cronología del trabajo, el artista se ve obligado a abordar la imagen de Dios. El espectador ve a la derecha de la sibila a Isaías meditando; a la izquierda estudia Daniel. El profeta iniciado ya en el misterio y el alumno vehemente ocupan las esquinas de la base de un triángulo en cuyo vértice Ezequiel mira a Dios. La sibila de Cumas ha caído desde las alturas de la profecía a los abismos de la duda situados entre los dos profetas más jóvenes: ha dudado y aprendido, ha sabido y ha vuelto a dudar, y por fin ha llegado a conocer sin asomo de dudas. Ahora la ronda un escepticismo que amenaza con devorarlo todo; su espíritu aletea en la oscura cueva del recelo, tan conocida por Miguel Angel mientras pinta contra su propio deseo y contra la poderosa obsesión de la tumba de Julio. Las imágenes de las cuatro figuras responden plenamente a la tradición literaria y bíblica.

Daniel era uno de aquellos jóvenes que el rey Nabucodonosor de Babilonia escogió entre los hijos de Israel para educarlos como caldeos, es decir, como astrónomos y sabios; «niños que no fueran enfermizos, sino hermosos, prudentes, juiciosos, sabios y despiertos, aptos para servir en la corte del rey y aprender la escritura y la lengua caldea». Encima de Daniel, Dios separa la tierra de las aguas.

Isaías destaca sobre la escena en que Miguel Angel describe el holocausto de Noé, y oye hablar a Dios: «No me importan ya vuestros sacrificios... Estoy cansado de holocaustos.» Ezequiel dice: «Cuando era uno de los esclavos de Chebar, se abrieron los cielos y Dios me mostró la historia.» El profeta extiende la mano derecha, como si realmente estuviera palpando la sabiduría divina. La altura del triángulo equilátero, en el centro de cuya base cavila la ensimismada sibila y desde cuya cúspide nos contempla Ezequiel, divide la bóveda en dos partes iguales.

Para representar a los doce profetas y sibilas Miguel Angel tuvo que ceñirse a la tradición, aunque gozó de plena libertad para su com-



Creación de Eva. *Capilla Sixtina, Roma.*

posición. Por ello resulta especialmente significativo que colocase a la sibila de Cumas precisamente entre Daniel e Isaías, frente a Ezequiel, y a los cuatro en el centro del ámbito de la capilla. Una de las pocas leyes que le imponía su arte se deduce de la siguiente frase: «Sólo el centro de la composición se elige libremente, porque todos los demás elementos giran necesariamente a su alrededor.»[50]

Miguel Angel nunca reveló qué pensamientos le movían a ejecutar sus obras ni qué quería expresar con ellas, ya fueran éstas versos, pinturas o esculturas, y sólo proyectaba sobre ellas una débil luz indirecta.

La zona central de la bóveda escenifica pasajes del Génesis, como la creación de Adán y Eva, el pecado original y la expulsión del Paraíso. El centro simboliza el campo de tensión entre la duda y la fe. En él se encuentra el hombre, y también Miguel Angel.

La representación formal puede ayudar a interpretar el contenido de los frescos, también la Biblia, las obras de Dante, Petrarca, Platón y Plotino, las doctrinas de Savonarola y otros escritos. Pero en este caso



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Cabeza de Adán. Capilla Sixtina, Roma.

uno se pregunta si con ello penetraría mejor en el mundo interior de Miguel Angel. Su obra invita a la contemplación más que a la meditación. Un excesivo bagaje intelectual nos llevaría a interpretaciones forzadas y a confundir contextos en sí mismos sencillos. La sibila de Delfos no procede en ningún caso de la tradición. A pesar de todo, la literatura sobre el tema la relaciona con el citado pasaje de Virgilio, cuando éste en realidad responde con mayor fidelidad a la sibila de Cumas. La sibila de Delfos pintada por Miguel Angel no es horrenda ni inspira una fría aversión. No obstante, algunos historiadores del arte la invisten de ambas cualidades, analizando con gran aparato



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Cabeza del profeta Isaías. Capilla Sixtina, Roma.

filológico e histórico-literario una imagen que para los ojos de cualquier observador sin prejuicios representa a una hermosa joven. No simboliza «la salvación y la crucifixión al mismo tiempo», como opina Thode; más bien recuerda a la hermosa y joven boloñesa ensalzada por Miguel Angel en uno de sus primeros poemas de amor. Coincidimos con la opinión de A.E. Brinckmann, que escribe: «Si observamos únicamente la cabeza, sentimos la impresión fugaz de estar viendo una inocente belleza femenina, tímida y asombrada a la vez. La gran transparencia de este rostro, captado en perspectiva frontal, no nos sugiere el lejano mundo de la profetización.»



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

Goethe, después de haber contemplado los frescos por segunda vez, exclamó: «Me ha cautivado tanto Miguel Angel que ahora hasta la naturaleza me parece mezquina porque no puedo verla con la misma grandiosidad que él.»

El 3 de octubre de 1512 escribió Miguel Angel a su padre:

«Queridísimo padre: En vuestra última carta me comunicabais que habíais devuelto los cuarenta ducados al intendente del hospital. Hicisteis bien. Si hubiese el más mínimo indicio de que no están seguros en él, informadme sin tardanza. He terminado la pintura de la capilla. El papa rebosa satisfacción, pero el resto de mis asuntos no van por el camino que yo hubiera deseado. Culpo de ello a los tiempos que vivimos, que repercuten muy desfavorablemente en nuestro arte. No iré a Florencia por Todos los Santos porque me es imprescindible poner en orden todos mis asuntos. Procurad vivir lo mejor posible y no os mezcléis en cosas ajenas. Nada más. Vuestro Michelagniolo, escultor en Roma.»[51]

Podríamos pensar que se trata de una carta rutinaria, escrita sin prisas un domingo, su día de correo habitual. En ella se limita a detallar breve y concisamente notificaciones necesarias: aprueba un ingreso bancario del padre, confirma que no irá por Todos los Santos porque tenía que arreglar negocios futuros, advierte que no se mezcle en asuntos ajenos, y en medio de todo esto, con el mismo tono lacónico e indiferente, informa a su padre de la terminación de los frescos y de la extraordinaria satisfacción del pontífice. No muestra alegría por haber finalizado esta «obra hercúlea». El mármol de la tumba lo reclama de nuevo, pero hasta este fenómeno lo apunta fría, objetiva, desapasionadamente. Y al pie, como casi siempre durante los años de trabajo en la Capilla Sixtina, la firma: *Scultore in Roma* (Escultor en Roma).

Las pinturas fueron descubiertas, los andamios retirados, y la víspera de Todos los Santos, el 31 de octubre de 1512, la capilla se abrió al público.

Miguel Angel estaba en la cúspide de su gloria. La había conseguido sin buscarla y con una obra que él consideraba secundaria.

◀ *Cabeza de la sibila de Delfos. Capilla Sixtina, Roma.*

10. La tumba de Julio II

Miguel Angel nunca logró desembarazarse del todo del poder que sobre él ejercía la inacabada tumba de Julio desde su huida a Roma. En diversas ocasiones había hablado del tema con el pontífice, pero éste siempre le daba largas. Los tiempos estaban demasiado revueltos. Miguel Angel, sin embargo, no había interrumpido la extracción de mármol y el acarreo de los bloques; todo el dinero procedente de otros trabajos lo invertía en Carrara. Y de aquí surgirían grandes desacuerdos a la hora de liquidar el pago.

Para el artista, la escultura gozaba de las mayores consideraciones, y dentro de ella, el monumento funerario tenía preferencia frente a los demás encargos, así que, apenas quitó el último madero del andamiaje de la Capilla Sixtina, Miguel Angel se sintió liberado de una opresión onerosa y ominosa.

En cuanto terminó los frescos de la bóveda planteó varios reproches a Baldassare di Cagione, su proveedor de mármol en Carrara, por su lentitud:

«Baldassare: Me tenéis muy asombrado porque mucho tiempo atrás me comunicasteis que habíais cortado gran cantidad de bloques de mármol; habéis disfrutado durante largos meses de un tiempo envidiable, propicio para el embarque; os di cien ducados de oro, entonces ¿a qué se debe vuestra demora? Os ruego que carguéis inmediatamente todo el mármol y lo traigáis cuanto antes. Esperaré hasta finales de mes. Si no ha llegado para entonces, utilizaré los medios que me ha recomendado alguien que se ocupa con mucha mayor diligencia de mis asuntos. Hacéis mal en atormentar y abusar de la confianza de un hombre que os proporciona pingües ganancias.»[52]

Miguel Angel firma en esta ocasión simplemente: «Miguel Angel en Roma.»

El 21 de febrero de 1513 murió Julio II. El cardenal Aginense y el protonotario Lorenzo Pucci, el futuro cardenal Santiquattro, fueron nombrados sus albaceas testamentarios. Aginense procedía de la estirpe de los Rovere y era un nepote de Julio II. Este había destinado

en su testamento la cantidad de 10.000 ducados para que Miguel Angel, siguiendo su proyecto, realizase la tumba.

Tres semanas más tarde subió al pontificado Giovanni de Médicis. Los intelectuales y artistas auguraban que con León X comenzaría la «época de Minerva». Miguel Angel, por su parte, esperaba grandes encargos. El papa y el artista habían compartido durante años la casa de Lorenzo el Magnífico; tenían además casi la misma edad y eran amigos desde su juventud.

León X infundió esperanza y miedo al mismo tiempo al artista y a los albaceas de Julio II. Creyeron éstos que el papa pretendía modificar el plan primitivo, por ello se esforzaron por concluir el contrato de la tumba con Miguel Angel.

El 6 de mayo de 1513 se firmó definitivamente. En él el monumento funerario no figura al aire libre, sino al abrigo de una iglesia, adosado a uno de sus muros. Pero este segundo proyecto ganó en importancia y monumentalidad.

Disponemos de un resumen del contrato hecho por el mismo Miguel Angel:



El papa León X según un dibujo a lápiz realizado probablemente por Sebastiano del Piombo. Colección Duke of Devonshire, Chatsworth.

Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

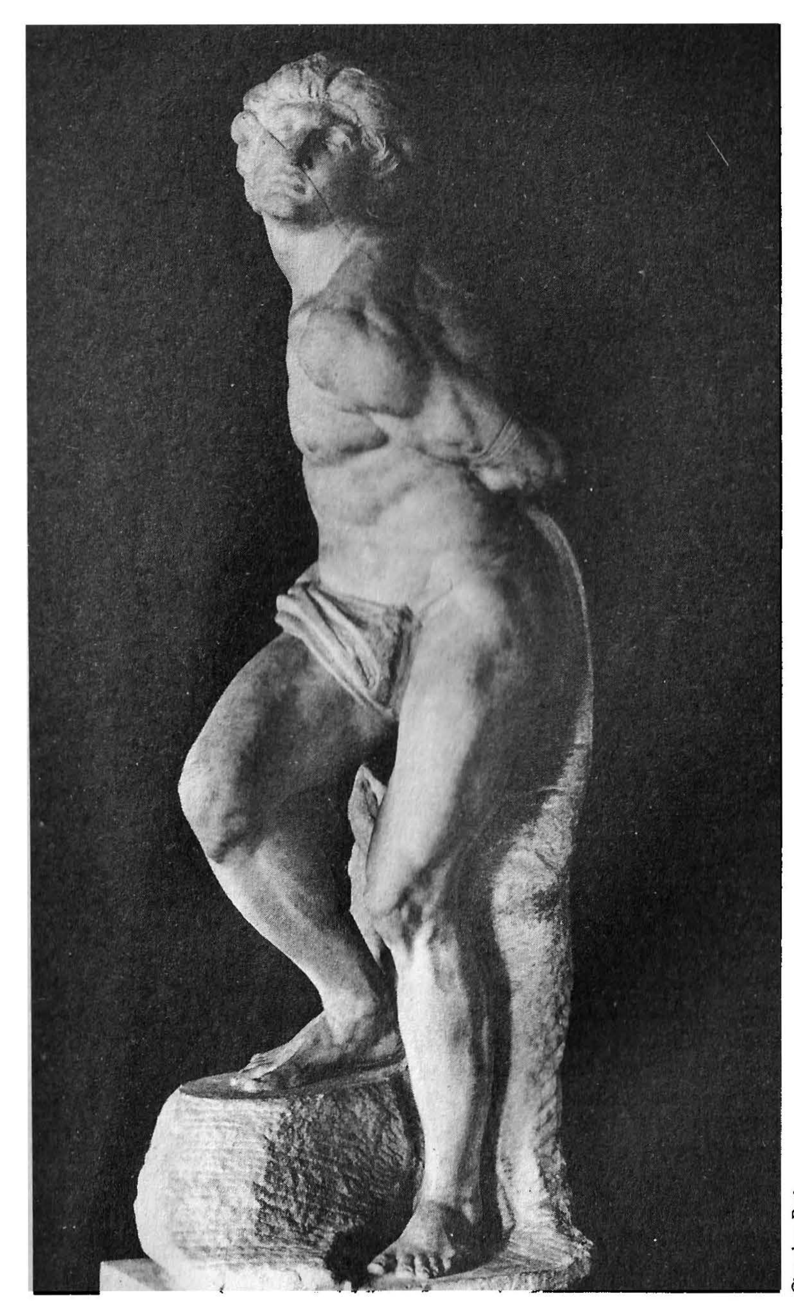
«Hago constar que yo, Miguel Angel, el escultor florentino, me he comprometido a esculpir en mármol la tumba del papa Julio II, por encargo del cardenal Aginensis y el datarius, los cuales supervisarán la obra tras su muerte como ejecutores que son de sus últimas voluntades. El precio estipulado es de 16.500 ducados de oro, y la obra será construida con arreglo al siguiente proyecto:

»Un edificio del que se verán tres fachadas, la cuarta adosada a una pared. La fachada anterior, es decir la frontal, medirá 35 palmos de ancho y 14 de altura; las otras dos tendrán las mismas medidas. En cada una de las tres fachadas habrá dos tabernáculos que descansarán sobre una base que ceñirá el edificio alrededor. Su ornamentación arquitectónica consistirá en pilastras, arquitrabe, friso y cornisa, tal como se detalla en la maqueta de madera a escala reducida.

»En cada una de las seis hornacinas habrá dos estatuas que medirán aproximadamente un palmo más que su tamaño natural, en total, doce figuras. Ante cada una de las pilastras que circundarán el monumento, se colocará una escultura de la misma altura. Son doce pilastras, y por tanto, también doce figuras. Sobre la superficie del monumento se asentará, como se ve en la maqueta, un sarcófago con cuatro pies sobre cuya tapa reposará el papa Julio, con dos relieves flanqueando su cabeza y sus pies, lo que hace un total de cinco figuras sobre la tapa del sarcófago, todas de mayor tamaño que el natural, incluso casi el doble. Rodeando el sarcófago habrá seis esculturas sedentes, apoyadas sobre sus correspondientes basas. En esta misma superficie, y en la cara lateral de la tumba adosada a la pared se levantará una pequeña capilla de aproximadamente 35 palmos de altura, con cinco estatuas sobre ella de mayores dimensiones que las demás porque así lo exige la mayor distancia del espectador. Además se incluirán tres relieves de mármol o bronce, al gusto de los albaceas arriba citados, en cada fachada de la tumba y entre las dos hornacinas, como puede verse en la maqueta. Por el salario arriba consignado, yo me comprometo a terminar a mi costa la tumba, siempre que la concluya en el plazo de seis años, tal como estipula el contrato; si al término de ese plazo no estuviere terminada al menos una parte de la tumba citada, los albaceas me concederán todo el tiempo que precise para concluirla por completo, sin que pueda dedicarme a ningún otro trabajo.»[53]

En el primer proyecto de 1505 el monumento era una construcción al aire libre, exenta, en la tribuna de la iglesia de San Pedro, pero

El Esclavo atado, *estatua en mármol destinada originalmente a los dos primeros proyectos de la Tumba de Julio II. Museo del Louvre. París.* ▶



Giraudon, París

el nuevo plan no preveía un lugar de colocación determinado. Calculando el palmo en 22 cm, la planta medía en este segundo proyecto 4,40 × 7,70 m, y 3,08 m de altura el bloque inferior. Si atendemos al contrato que Miguel Angel cerró con el maestro florentino Antonio del Pontasieve sobre el trabajo de la fachada, la altura sería 3,74 m, y la anchura 6,60 m; la altura total, 12,46 m. La ornamentación escultórica comprendía sesenta figuras, la mayoría de ellas de tamaño mayor que el natural.

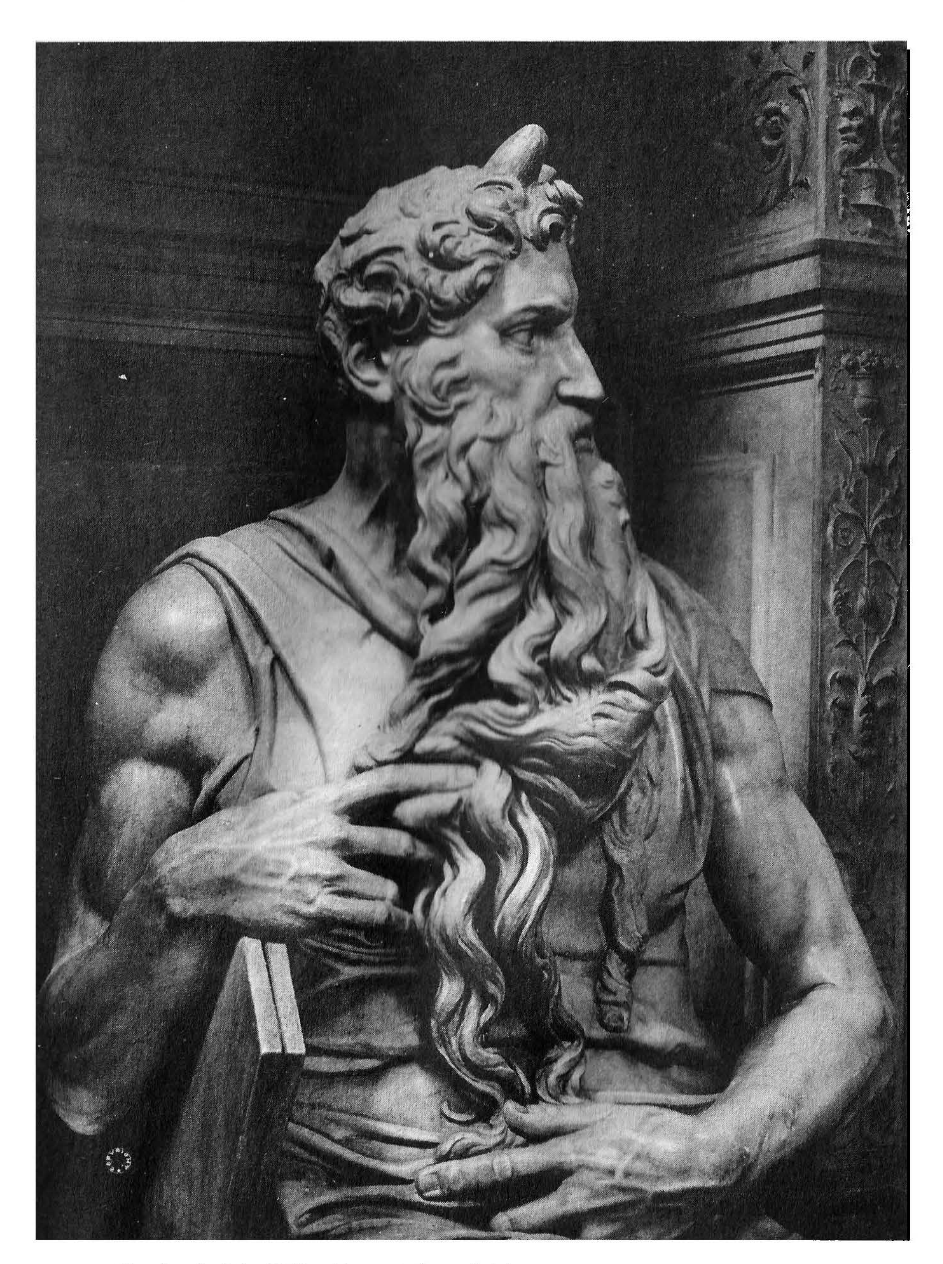
En los tres años siguientes, Miguel Angel esculpió el *Esclavo atado*, el *Esclavo moribundo* y el *Moisés*, esa poderosa estatua de piedra que domina con su misterio al espectador. Una dialéctica de movimientos desconcertantes y contrarios recorre el mármol. Una calma sobrehumana y una efervescencia frenética de todos los sentidos se unen en ella en anímica contraposición. El profeta parece diferente según cambia el ángulo de visión: recogido y contemplativo, eficaz y activo, dominado y dominante.

La fachada de San Lorenzo

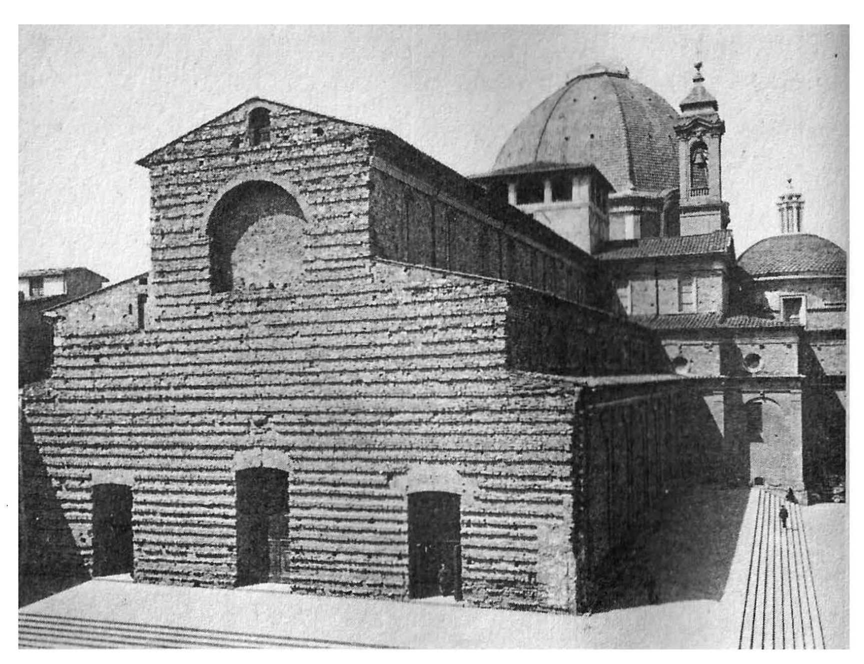
En julio de 1516 y con un tercer contrato, el plan se simplificó. La causa fue esta vez León X, que ordenó a Miguel Angel la construcción de la fachada de San Lorenzo en Florencia, la iglesia de la familia Médicis: los albaceas de Julio II y el propio artista se defendieron con todos los medios a su alcance, pero León X no renunció a su exigencia, aunque permitió al artista trabajar esporádicamente en las esculturas de la tumba.

Políticamente hablando, las aguas se habían aquietado. En la correspondencia de este periodo, Miguel Angel apenas informa sobre sus actividades artísticas, pero sí, como buen hombre de negocios, sobre sus posesiones y sus bienes. Sigue preocupándose por la familia; su anciano padre sufrió una grave enfermedad, y con Buonarroto tuvo serias diferencias económicas.

«Buonarroto: El cantero Michele me ha comunicado que tú le hablaste de haber anticipado en Settignano la suma de sesenta ducados. Creo recordar que una vez, mientras comíamos, te quejaste de haber puesto de tu propio bolsillo grandes sumas de dinero. Yo me hice el desentendido, pero el hecho en sí no me asombró, porque te conozco bien. Supongo que llevarás una rigurosa contabilidad al respecto para cuando llegue el momento de exigírmelos. ¡Ingrato! ¿Has contabilizado también los 280 ducados que sacasteis de mi cuenta en Santa Maria Nuova? ¿Y los cientos que he gastado en casa



Moisés. *Tumba de Julio II, San Pietro in Vincoli, Roma.*

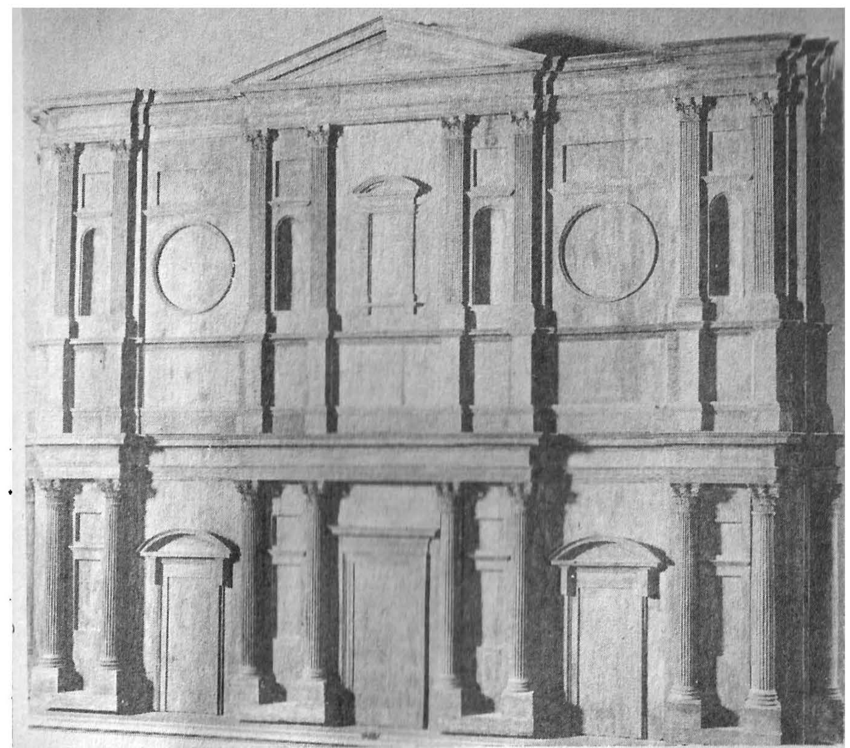


Fachada de la iglesia de San Lorenzo, Florencia.

Maqueta en madera de la fachada de San Lorenzo. Museo Buonarroti, Florencia. ▶

y en vosotros? ¿Sabes cuántos apuros y privaciones me ha costado ayudaros? Si fueras sensato reconocerías estas verdades y no dirías: "He pagado grandes cantidades de mi bolsillo." Tampoco hubieras venido aquí para asediarme con tus asuntos, sobre todo sabiendo cómo me he comportado con vosotros. En vez de esto debieras haber reconocido ante ti mismo: "Miguel Angel no olvida lo que nos ha prometido, así que si ahora no actúa en consecuencia, debe de haber razones desconocidas por nosotros que se lo impiden." Tendrías que haber esperado, porque es inútil espolear a un caballo que corre a galope tendido. Deduzco de todo esto que no me conocéis en absoluto. Dios os perdone a vosotros, porque a mí su misericordia me ha otorgado la fuerza suficiente para no sucumbir bajo la pesada carga que he asumido por ayudaros. Acaso cuando ya lo comprendáis sea demasiado tarde y yo ya haya muerto.

»Probablemente no me sea posible ir a Florencia para septiembre; el trabajo me desborda y casi no dispongo de tiempo ni para comer. Pido a Dios que me dé fuerzas para soportarlo. En cuanto pueda



otorgaré a Lodovico el poder prometido. No lo he olvidado. También cumpliré mi promesa de regalaros mil ducados de oro para que abráis el negocio. No os exijo una parte de vuestras ganancias, pero sí la seguridad de que, dentro de diez años, si aún vivo, me reintegraréis esa cantidad, bien sea en efectivo o en valores, si así os lo pidiera. Esto es muy improbable, pero quiero vuestra garantía de que me los devolveréis, si a pesar de todo los necesitase. Esta condición será un freno que os impedirá dilapidarlos. Así pues, pensadlo bien, asesoraos convenientemente y decidme en qué forma queréis regular esta cuestión. Os regalo los cuatrocientos ducados míos que tenéis en vuestro poder: divididlos en cuatro partes y tomad cien cada uno, Lodovico, tú, Giovansimone y Gismondo, con la condición expresa de que los invirtáis todos en el negocio... Decidid con tranquilidad lo que queréis hacer, y ofrecedme todas las garantías que os propongo...»[54]

La minuciosidad y pedantería de Miguel Angel debieron de irritar a su hermano, según se deduce de una carta posterior:

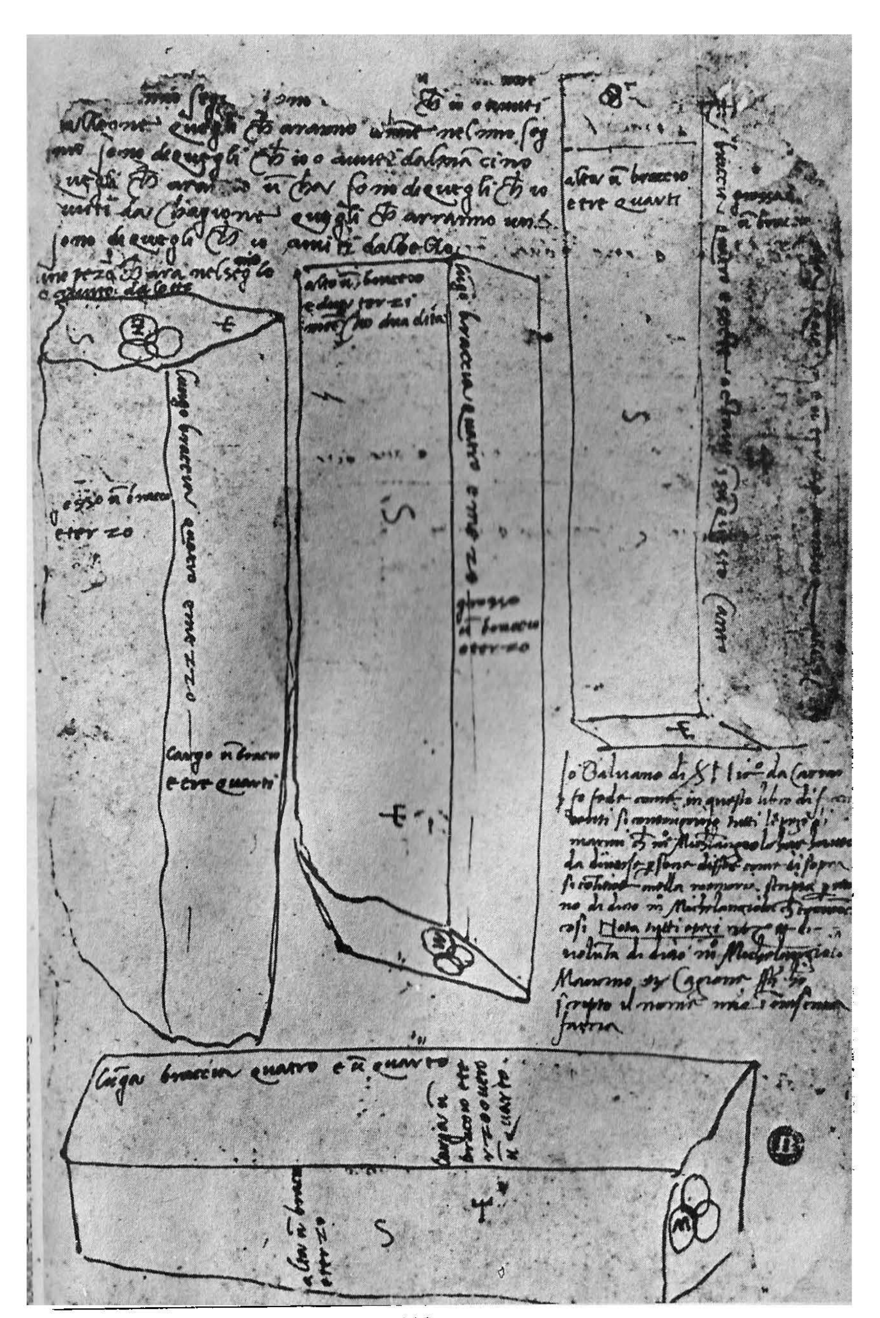
«Buonarroto: Me entero por tu carta de que el resto del dinero sigue en Santa Maria Nuova. Si te dije que lo reingresaras allí fue porque estaba seguro de que se lo habrías confiado a Pier Francesco para que él me lo remitiera con algún mulero. Como esta solución no me convencía, volví a pedirte que lo devolvieras al mismo lugar. Ya sé que no lo cobraste. Por tanto, no se hable más del asunto. Si necesitas dinero, no dudes en comunicármelo. Me escribes en un tono como si pensases que me preocupo más de lo debido por cuestiones mundanas. Cierto, y eso se debe, lo sabéis de sobra, más a la solicitud por vosotros que por mi propia persona.»[55]

A Miguel Angel se le había encargado la fachada de San Lorenzo, pero en 1517 aún no se había firmado el contrato. Esta tardanza movió al artista a escribir a Domenico Buoninsegni, el apoderado de los Médicis:

«El problema es el siguiente: me siento capaz de construir una fachada de San Lorenzo que sea un ejemplo para toda Italia, tanto en lo que concierne a su arquitectura como a las esculturas que la realzarán. Pero el papa y el cardenal [Giulio de Médicis] deben decidir con rapidez si se construye o no. Si lo desean tienen que ponerse de acuerdo, al menos en las cuestiones importantes, y confiar plenamente en mí. En caso contrario, que me lo hagan saber.

»No he cesado de comprobar el material, he desembolsado ciertas sumas de dinero y comenzado a tallar los bloques de mármol. Algunos de ellos, quizá por haberlos golpeado con demasiada fuerza, no han salido conforme a mis deseos, pero todos sabemos que las piedras son traidoras y engañosas, sobre todo los grandes bloques, que son los que yo preciso, y más aún si los quiero perfectos y sin mácula. Yo había ordenado que sacasen mármol de una zona de la montaña, pero al cortar los bloques han aparecido faltas en ellos. Esto, que era imprevisible, me ha hecho perder dos columnas que pretendía sacar de ellos. Esto me ha costado la mitad de mi dinero. Es posible que, dada la cantidad ingente de mármol que necesito, muchos bloques salgan con defectos y pierda a consecuencia de ellos algunos cientos de ducados de forma irrecuperable, porque sólo se me pagará por el mármol utilizado, no por el desechado. Me gustaría actuar como el famoso médico Pier Fantini que curaba en el acto mediante ungüentos y vendajes, pero me es imposible. Soy viejo, y como ya no me

Dibujos de bloques de mármol que Miguel Angel hizo cortar en Carrara, ►
con las marcas de los canteros y la marca de propiedad del artista.
Archivo Buonarroti, Florencia.


alto ū braccio
e tre quarti
Cargo ū braccio
e tre quarti
grosso
ū braccio
e terzo

queda mucho tiempo, no quiero perderlo aquí sólo por ahorrarle doscientos o trescientos ducados al papa... Micer Domenico, os ruego me comuniquéis una respuesta clara sobre los deseos del papa y del cardenal...»[56]

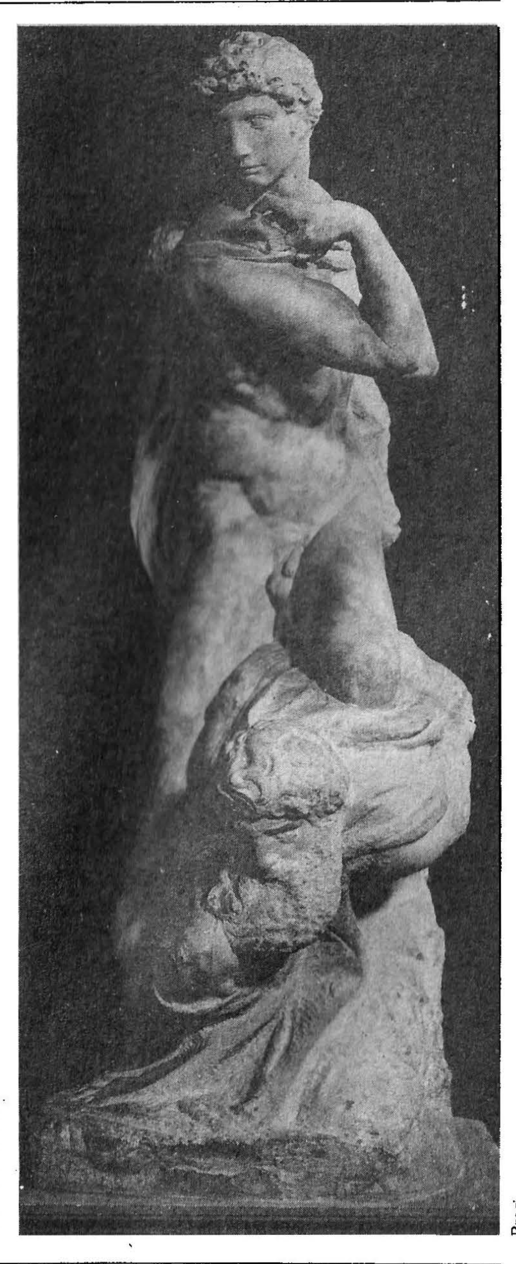
Por fin, a comienzos de 1518, se cerró el contrato. Dos años más tarde sería nuevamente rescindido. El 10 de marzo de 1520 Miguel Angel lo anota en su diario: «...Ahora el papa me ha relevado de la tarea de construir la fachada de San Lorenzo...»[57]

No conocemos las razones de tal anulación, aunque es de suponer que el agravamiento de las tensiones europeas contribuiría a ello. León X, más dedicado al arte que a la política, se veía obligado a restringir gastos, y en consecuencia paralizó la costosa construcción de la fachada. Tenía que estar preparado para cuando Carlos I y Francisco I entraran en guerra.

Miguel Angel no había iniciado las esculturas cuando se disolvió el contrato. Al artista le absorbían completamente los preparativos: encargado personalmente de la obra, por expreso deseo del papa, cortaba con sus propias manos los bloques, pero ya no como hasta entonces en Carrara, sino en las canteras de Pietrasanta, en las que Florencia había adquirido dos montañas. De este hecho derivaba un justo enojo por parte de los de Carrara, que ponían a Miguel Angel todas las dificultades imaginables. El artista, sin embargo, no tenía otro remedio que plegarse a las órdenes del papa.

Algunos fragmentos de la correspondencia de esta época ilustran elocuentemente el trabajo agotador a que se vio sometido el escultor; Miguel Angel tuvo que desempeñar los oficios de ingeniero, constructor de caminos y agente de transportes. Este mosaico de actividades diversas da una imagen más nítida de las dificultades y obstáculos que tuvo que sortear el artista.

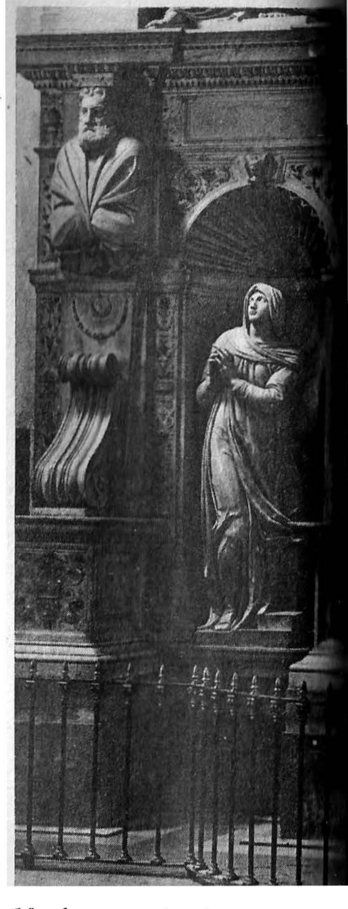
Los de Carrara en un principio recurrieron a ruegos y súplicas. Viendo que el contrato de la fachada de San Lorenzo no acababa de firmarse, Miguel Angel resolvió darle la espalda a Pietrasanta: «Mando a mi aprendiz allí con el único objeto de que espere durante todo el jueves para ver si se cierra el contrato. Partirá el viernes por la mañana con una respuesta. Si se cierra el contrato, tal como he pedido reiteradamente, continuaré el trabajo. En caso contrario entenderé que Jacopo Salviati [cuñado de León X] no puede o no quiere firmarlo. Si llega ese momento, montaré inmediatamente a caballo, me presentaré al cardenal de Médicis y al papa para decirles cuatro cosas e informarles de que abandono todos mis trabajos aquí [en Pietrasanta] y que regreso a Carrara, porque me suplican como sólo se suplicó a Cristo...»



Brogi

El vencedor. *Obra en mármol de Miguel Angel destinada a la tumba de Julio II (1519-1521). Palazzo Vecchio, Florencia.*

Parte inferior de la tumba de Julio II acabada en 1545 según el sexto y último proyecto propuesto en 1542. Transcurrieron cuarenta años y se sucedieron numerosos cambios desde la firma del primer proyecto hasta su terminación. En primer término puede verse la figura de Moisés, *acabada en 1516.*

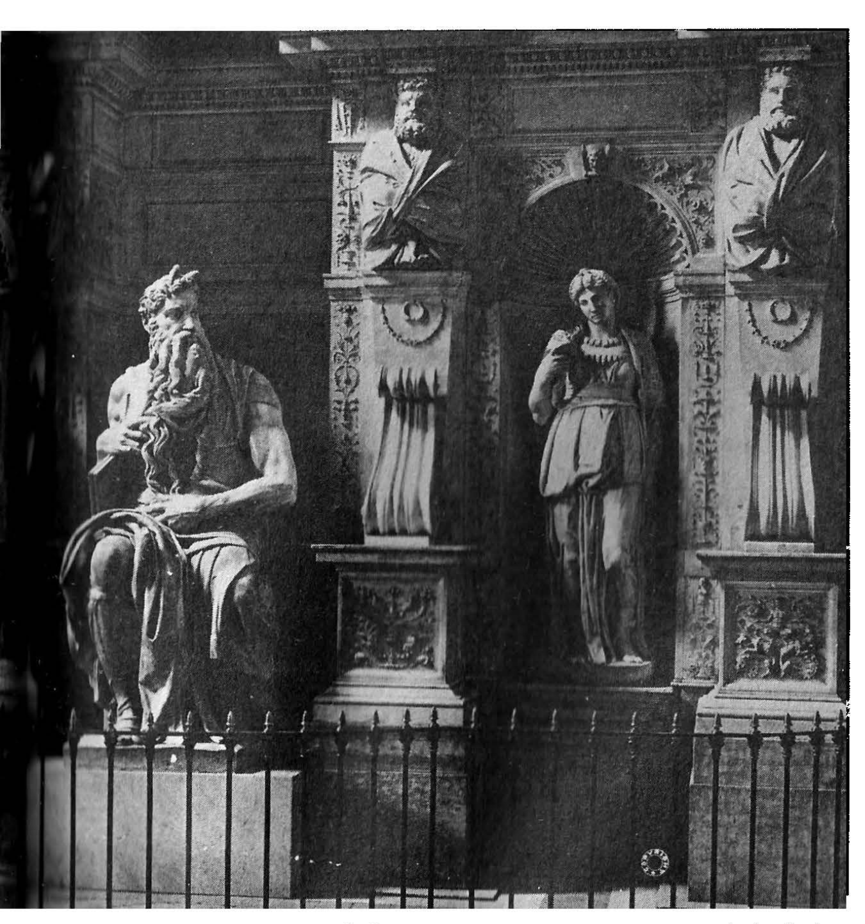


Andersen

Entretanto los carrarenses intrigaban: «He de comunicarte que estuve en Génova buscando barcos para transportar el mármol de Carrara... Los de Carrara han instigado a los patrones de los barcos en contra mía, y éstos me han puesto tal cúmulo de dificultades que salgo para Pisa a contratar otros...»

La desesperación se adueñaba del ánimo de Miguel Angel: «...¡Ay! ¡Maldito una y mil veces el día y hora en que me fui de Carrara! ¡Esto será mi ruina! Hoy en día es un pecado actuar honestamente...»

Pero en las canteras de Pietrasanta, las cosas no iban mejor: «...Los canteros que he contratado son unos inútiles, y no entienden de canteras ni de mármol. Me han sacado ya 130 ducados y no han partido ni un trocito de mármol que pueda servir. Además, no



contentos con eso, se dedican únicamente a corretear a mi alrededor vanagloriándose de su pericia mientras invierten el dinero en trabajos para el alpende de la catedral y para otros clientes... Someter estas montañas y enseñar lo que es el Arte a las gentes de esta región es tan imposible como resucitar a los muertos... Los barcos que fleté en Pisa no han arribado. Creo que me han tomado el pelo...[58]

»De los canteros... sólo quedan Meo y Ciecone. Los demás se han marchado o escapado. Les pagaba cuatro ducados y les había prometido que correría con todos sus gastos con la condición de que trabajasen exclusivamente para mí. Sólo han resistido unos pocos días y de muy mala gana. Por poner un ejemplo: ese bribón de Rubeccio destrozó una futura columna. Lo que más me duele es que

regresen a Florencia y se dediquen a difamarme para exculpar sus propios defectos, privándome con su proceder de posibles contratos más adelante. Ya que me han engañado, lo menos que podían hacer era mantener la boca cerrada... Hazlos callar... porque si no ocasionarán grandes perjuicios a mi obra y a mi persona...

»También Sandro se ha ido. Paró algunos meses por aquí con dos mulos, entregado a la pesca y a los galanteos...»

Miguel Angel construyó un camino para transportar el mármol:

«...El camino está prácticamente terminado; únicamente queda desmontar un par de laderas: una en la confluencia con la antigua ruta de Rimagno; la otra está detrás de Rimagno, en el camino hacia Seravezza; es una gran roca que impide el paso; hay una más junto a las últimas casas de Seravezza en dirección hacia Corvara. Todavía quedan por allanar ciertas zonas. Todos estos trabajos podrían realizarse en catorce días si dispusiera de gente experta y con ganas de trabajar. Cuando hace ocho días visité la zona pantanosa estaban rellenando lo mejor posible los lugares menos transitables.»[59]

En estas tareas de rebajar la roca y aterrar los pantanos sobrevinieron los accidentes habituales:

«Tengo ya en lugar seguro, muy cerca de la carretera, una columna que fue cortada en la parte baja, junto al lecho del río. Resultó una tarea mucho más difícil de lo que yo imaginaba bajarla mediante cuerdas. En esta labor algunos cayeron heridos y uno incluso se desnucó, muriendo en el acto. Yo arriesgué mi vida en ello. La otra columna sufrió desperfectos cuando la golpeé en una hendidura que la afeaba... Extraemos el mármol con muchas dificultades, en parte porque las gentes no son expertas en el oficio.»[60]

Miguel Angel tampoco acabó la escultura en que trabajaba ocasionalmente desde 1519. Una familia romana pudiente se la había encargado en 1511 cuando aún no se le había planteado el proyecto de la fachada. Urgido por sus clientes, hizo trabajar también en el *Cristo con la cruz* a sus oficiales Urbano y Frizzi y hoy es difícil averiguar qué procede de él y qué de sus ayudantes.

Cronología de la tragedia de la tumba

En 1519 Miguel Angel siguió con las esculturas destinadas a la tumba de Julio. Con cuatro bloques de mármol esculpió los llamados *Esclavos inacabados:* el barbudo, el joven, el que despierta y el Atlas. Pero ¿están realmente sin terminar? ¿O simplemente ciertas trabas exteriores le sirvieron de pretexto para no seguir penetrando en la

piedra? ¿Temía quizá destruir la idea escultórica a medida que la iba perfilando sobre el mármol? Trabajó en ellos hasta 1525. Por esos mismos años creó el *Vencedor.*

Tras liberarse de la fachada de San Lorenzo, la tumba de Julio II se delineaba en su imaginación cada vez más cerca al plan de 1516, pero en 1525, en el cuarto proyecto, quedó reducida a una sencilla decoración mural al estilo del Quattrocento. Siete años más tarde el quinto proyecto la situó en la iglesia familiar de los Rovere, en San Pietro in Vincoli, y se volvió al plan de 1516. Finalmente en 1542 se extendió el sexto y último contrato, que fue el que se llevó a cabo. Ese mismo año Miguel Angel inició las estatuas de Raquel y Lía, símbolos, respectivamente, de la vida contemplativa y de la activa. En 1545 se habían construido las paredes, y el telón había caído sobre esta tragedia.

Si observamos cuidadosamente la cronología de la gestación de esta obra, veremos que Miguel Angel fue ajeno a los aplazamientos y cambios del proyecto. Cinco veces tuvo que sacrificar el monumento funerario a los deseos de los papas, y una a la libertad de su patria. He aquí los actos de la tragedia:

1505	Primer proyecto
1506	Julio II interpone el primer obstáculo: Miguel Angel debe dedicarse a fundir la escultura en bronce del papa para Bolonia y acto seguido pintar la bóveda de la Capilla Sixtina.
1513	Segundo proyecto
1513-1516	Unico periodo de trabajo ininterrumpido. Miguel Angel esculpe el *Moisés,* el *Esclavo atado* y el *Esclavo moribundo.*
1515-1516	Segunda interrupción, esta vez a causa de León X, que desea construir la fachada de San Lorenzo. Se modifica el contrato primitivo.
1516	Tercer proyecto
1516-1520	La fachada de San Lorenzo paraliza el mausoleo de Julio.
1519-1525	Miguel Angel simultanea las esculturas para la tumba, los cuatro *Esclavos inacabados* y el *Vencedor.*
1521-1534	León X y el cardenal Giulio de Médicis, el futuro Clemente VII, la interrumpen por tercera vez: la *Capilla de los Médicis.*
1525	Cuarto proyecto
1525-1531	Nueva paralización. Causas políticas: expulsión de los Médicis. Miguel Angel es nombrado ingeniero jefe de

fortificaciones. Sitio y caída de Florencia. Retorno de los Médicis.

1532 Quinto proyecto

1534-1541 El papa Pablo III opone un nuevo obstáculo y ordena a Miguel Angel pintar *El Juicio Final* en la Capilla Sixtina. El papa cumplía así una parte del testamento artístico de Clemente VII.

1542 Sexto proyecto

1542-1545 Sexta interrupción: Pablo III encarga a Miguel Angel que pinte el fresco de *La crucifixión de San Pedro,* en la Capilla Paulina.

1545 Se concluye la tumba con arreglo al contrato de 1542.

Llegados a este punto, la conclusión se impone por sí misma: cuarenta años pasaron desde el primer proyecto hasta la ejecución definitiva de la obra; a lo largo de treinta y siete su autor vivió atormentado por un proyecto que abrasaba su espíritu, y sólo durante tres pudo trabajar de forma tranquila e ininterrumpida.

11. El panteón de los Médicis

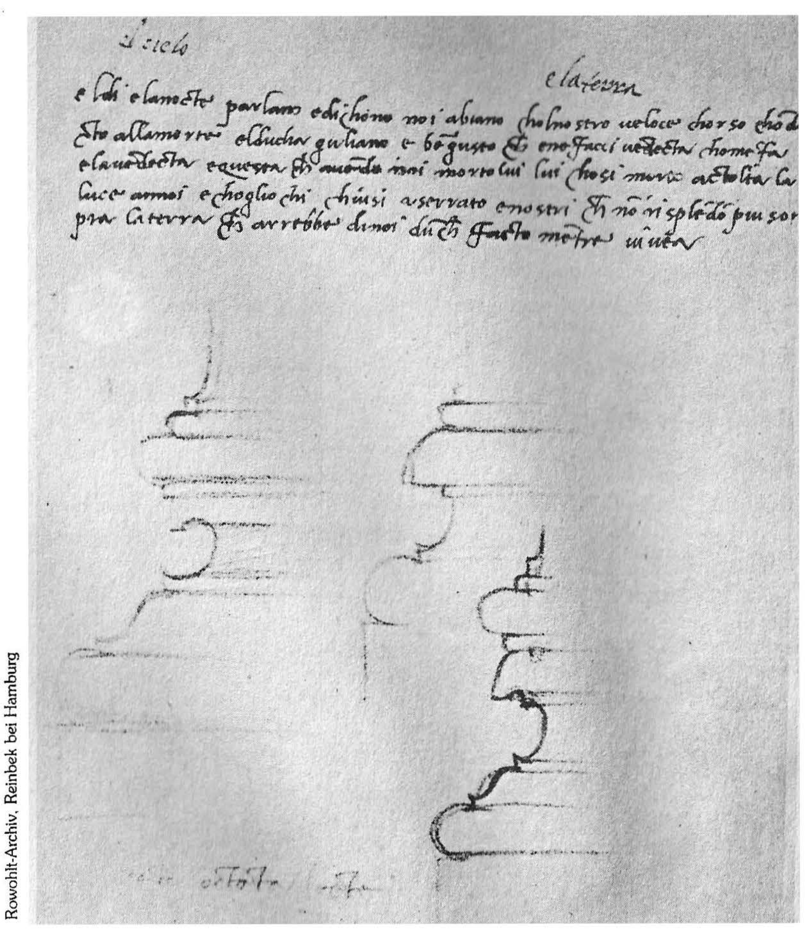
La concepción de la obra

En el otoño de 1520 Miguel Angel discutió por primera vez con el cardenal Giulio de Médicis el proyecto para el panteón de los Médicis. La nueva sacristía de San Lorenzo estaba ya construida, con excepción de la cúpula y la linterna. Miguel Angel dio los últimos toques al cuerpo del edificio, que se redujeron a cambiar algunos elementos de la fachada. En las discusiones preliminares se abandonó el primitivo plan (un monumento al aire libre), y Miguel Angel se sumergió ilusionado y satisfecho en uno nuevo que armonizaba dos artes, la arquitectura y la escultura: una capilla que debía de ser el último reposo de seis miembros prominentes de la familia Médicis: Clemente VII, León X, Lorenzo el Magnífico, su hermano Giuliano, y los duques de Nemours y de Urbino, hijo y sobrino, respectivamente, del último. Miguel Angel únicamente creó las tumbas de los dos duques, reduciendo el plan original, y en catorce años esculpió las siguientes obras: *Giuliano, Lorenzo, El Día, La Noche, La Aurora, El Crepúsculo, La Madonna* y el *Niño agachado* (esta última depositada en la actualidad en L'Ermitage de Leningrado). También se ha encontrado el torso en yeso de un fauno, que es quizá una idea rudimentaria y sin elaborar para representar simbólicamente el mundo subterráneo de los ríos del Hades, el más allá, que pudiera ir colocado bajo las imágenes de las horas del día, a los pies de los Capitani.

En un boceto que refleja tres estudios de basas para las pilastras de la Capilla de los Médicis escribió Miguel Angel estas líneas:

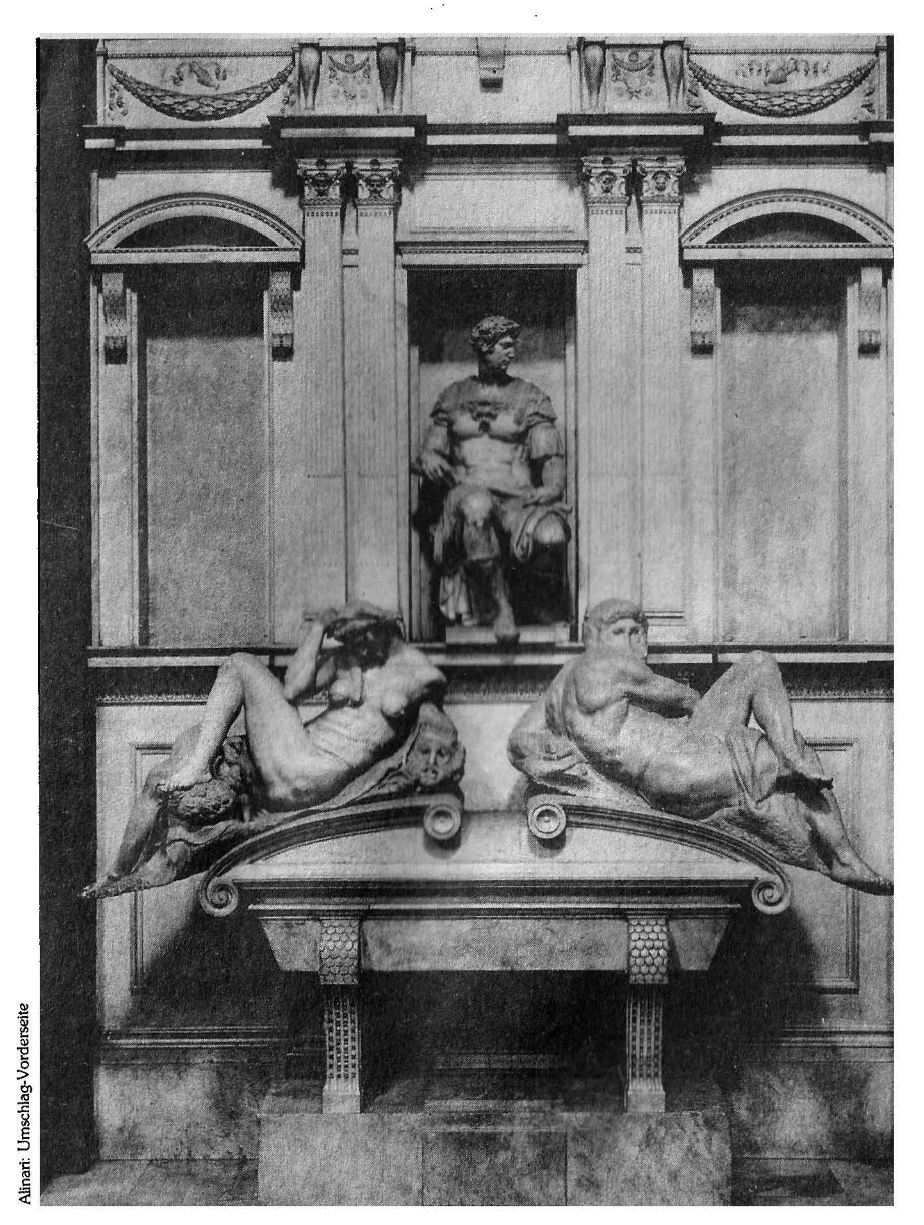
«El cielo y la tierra

»El día y la noche hablan y dicen: nosotros hemos llevado a la muerte a Giuliano con nuestro rápido relevo. Es por ello comprensible y razonable que se vengue de nosotros. Y he aquí su venganza: nos roba, por haberle matado y después de haberle matado, la luz, y sus ojos cerrados para siempre ciegan los nuestros de forma que ya no brillarán más sobre la tierra; lo que no pudo lograr en vida, lo ha conseguido con su muerte.»[61]



Diseño de bases para pilastras y texto original de Miguel Angel. Museo Buonarroti, Florencia.

Se ha querido ver en este fragmento de prosa un poema en ciernes, dividiendo las líneas en versos, dentro de lo posible. Se ha intentado también versificarlo como si fuera un madrigal. Esta interpretación es tan sugestiva como poco convincente. Tales transposiciones métricas omiten las palabras «*il cielo e la terra*» (el cielo y la tierra). Es imposible que se trate de una forma métrica, a no ser de un excesivo número de sílabas por verso. En resumen, si no queremos violentar el texto, debemos considerarlo un texto en prosa. Todo lo



Alinari: Umschlag-Vorderseite

Tumba de Giuliano de Médicis, bajo cuya estatua se encuentran las figuras del Día *y de la* Noche. *Capilla Médicis, San Lorenzo, Florencia.*



Brogi

Detalle de la Noche, *escultura perteneciente a la tumba de Giuliano de Médicis. Capilla Médicis, San Lorenzo, Florencia.*

más sería un bosquejo para un poema que se ha perdido o que no llegó a escribirse nunca; quizá pudo tratarse del comentario explicativo a un poema que no conocemos. Miguel Angel lo hizo con otros versos: los epitafios a Cechino Bracci, un sobrino del amigo de Miguel Angel, Luigi del Riccio, muerto en plena juventud, que son poesías improvisadas, ejercicios poéticos, incluyen comentarios del mismo tono, que frecuentemente contrastan por su frivolidad con el contenido de los versos. Uno de ésos comienza con la misma fórmula que la conversación entre el día y la noche:

El di e la nocte parlano e dichono
(El día y la noche hablan entre sí y dicen)[62]

La nota del octavo epitafio de Bracci comienza:

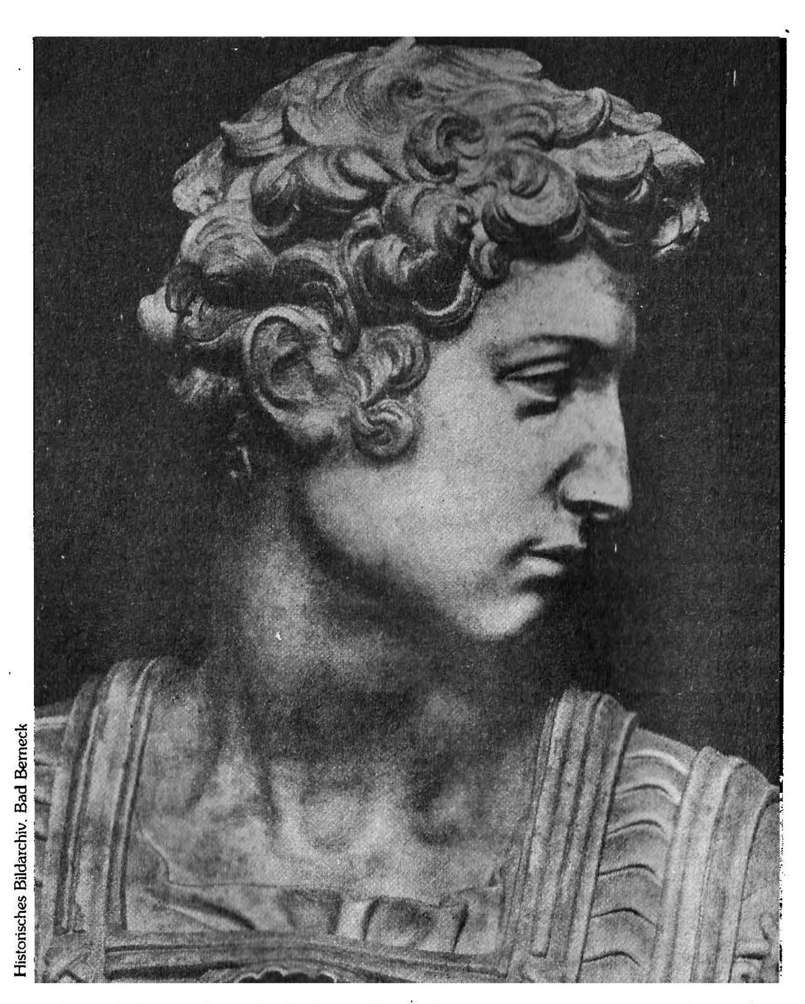
L'amico vostro morto parla e dice
(Vuestro amigo muerto habla y dice)[63]

La analogía entre la nota y el fragmento del boceto argumenta en favor de la prosa; es decir, se trata probablemente de la apostilla a un poema desconocido. Lo verdaderamente importante en el fragmento es su contenido filosófico, no su posible forma literaria. La anotación de Miguel Angel clarifica la interpretación de la tumba de los Médicis. Si seguimos el proceso de redacción del fragmento y observamos las dos palabras aisladas, concluiremos que Miguel Angel, enfrascado en el proyecto de la tumba, anotó los nombres de las cuatro figuras, cielo y tierra, día y noche, revelando al mismo tiempo su posible disposición espacial. El cielo y la tierra deberían ir colocados sobre el día y la noche en las hornacinas situadas a derecha e izquierda de Giuliano. Aquí radica la importancia de la nota con respecto al plano de la tumba: el apunte proporciona tanta información como cualquier otro boceto de trabajo.

El contenido de la prosa desentraña la concepción general de la obra. Miguel Angel escribe: día y noche, es decir, es el tiempo el único asesino de Giuliano. Y él se venga cegándoles los ojos: ya no tendrán ningún influjo sobre él; se ha liberado de las ataduras del tiempo, y son precisamente el día y la noche los autores de esa liberación a través de la muerte, por medio de la cual alcanzó su anhelo largamente esperado: la liberación del alma del cuerpo.

Es el pensamiento de la resurrección, al que toda alma aspira, incluso en vida.

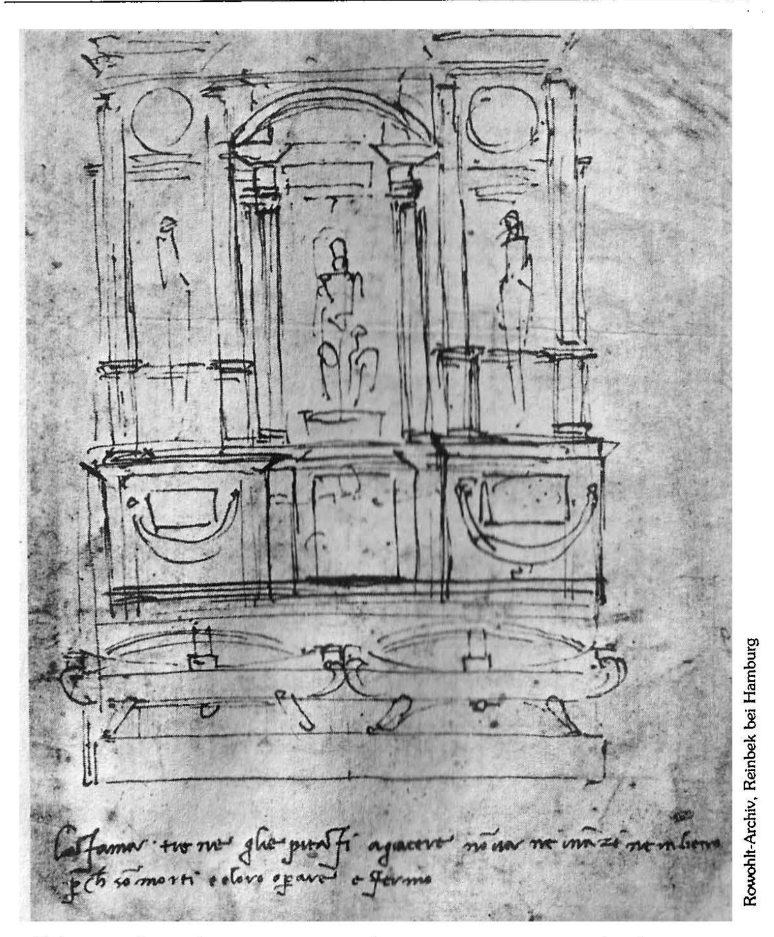
Resulta fácil descubrir la influencia de la idea platónica de la inmortalidad, y sobre todo en el *Fedro* hay ejemplos que nos pueden ayudar a comprender mejor la fuerza creadora de Miguel Angel. De una comparación crítica semejante se deducen analogías sorprendentes. Es un hecho probado que Miguel Angel no quería representar a Giuliano y a Lorenzo. Parece ser que llegó a decir que cuando pasaran mil años a nadie interesaría el aspecto físico que hubieran podido tener ambos hombres alguna vez. Quizá fue el mismo Miguel Angel quien los llamó *la vigilanza e il pensieroso,* apelativos que se generalizaron en el siglo XVIII, o quizá sólo rebrotaron de la rama de una tradición oral que se remontaba al artista. La *vigilanza* quiere decir vigilancia, que en griego se dice *phrura,* vocablo que tiene un doble


Historisches Bildarchiv. Bad Berneck

Cabeza de la escultura de Giuliano de Médicis perteneciente a su tumba. Capilla Médicis, San Lorenzo, Florencia.

significado pues designa también la cárcel. Durante la vida el alma habita en la cárcel del cuerpo. Giuliano permanece alerta, vigilante. Las conexiones referenciales llegan hasta el orfismo, retornando a través de Pitágoras y Platón. La concepción de Miguel Angel sería, pues, un conglomerado de creencias paganas en la reencarnación con el dogma cristiano de la resurrección.

Se conserva otro fragmento en prosa escrito sobre el estudio de



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Esbozo a pluma de un monumento funerario con un texto sobre la fama y los muertos. British Museum, Londres.

una tumba con dos sarcófagos que coincide plenamente con todo este contexto. Dice así: «La fama descansa definitivamente en cada tumba; no avanza ya ni retrocede, porque sus poseedores están muertos y su actividad ha concluido.»[64]

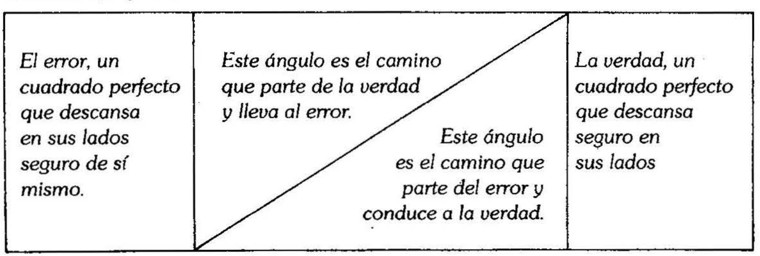
En estas frases la cadencia del original es tan poderosa que se ha intentado dividirlas en versos, especialmente la última:

...perche son morti e loro operare è fermo

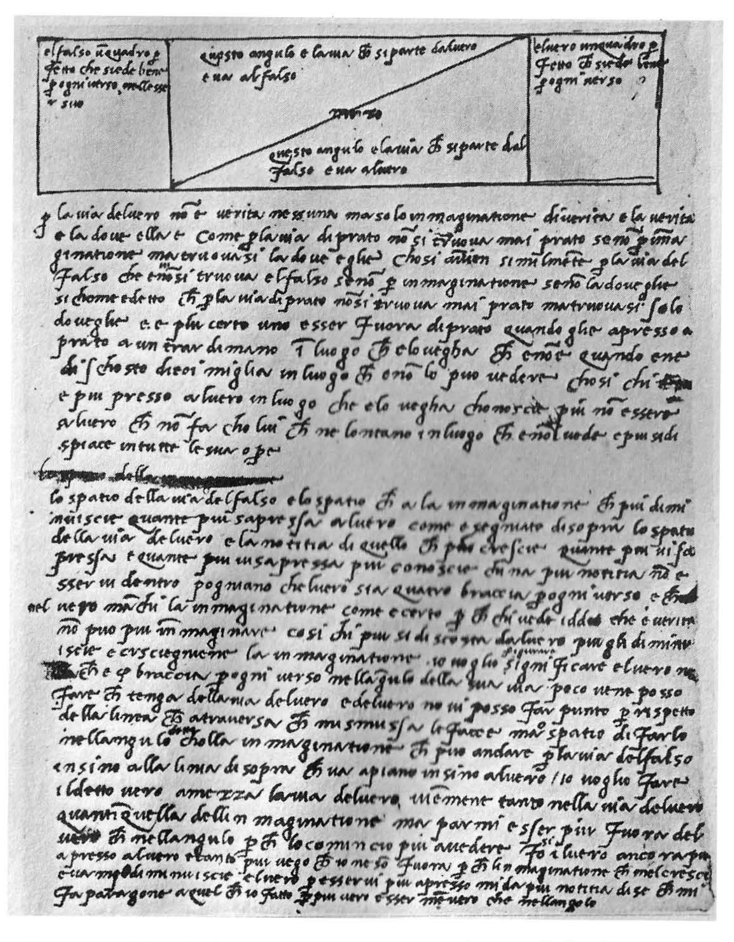
Las dos únicas palabras del original que plantean problemas de comprensión son *fama* y *pitafi*. Otro de los sentidos de la palabra *fama* es rumor, pero ambos aluden a lo mismo en el fondo: a la rapidez; así, en latín la palabra *fama* significaba también la rapidez de propagación de una noticia. En definitiva, la fama es una metáfora y una simbolización del tiempo, del mismo modo que *pitafi* (epitafio) lo es de los difuntos. Todo esto demuestra que en este texto el pensamiento de Miguel Angel corre en la misma dirección que en el primero: es el tiempo quien ha matado a ambos duques, pero una vez que el tiempo ha ejecutado su misión pierde su influencia sobre dichas personas precisamente por haberlos matado.

Las raíces platónicas

Es esencial en esta investigación reconocer la deuda de Miguel Angel con Platón y Plotino, sus raíces neoplatónicas, derivadas de un profundo conocimiento y posterior reelaboración personal de su filosofía. Hay al respecto un documento sumamente importante cuya contribución al conocimiento de la teoría filosófica de Miguel Angel no ha sido suficientemente valorada e investigada. El texto es un fragmento filosófico y está incluido dentro de un diseño geométrico. Maurenbrecher lo publicó por primera vez. El texto presenta dificultades de comprensión y de traducción debido a la ausencia de signos de puntuación. Maurenbrecher lo titula: «Representación simbólica y apunte sobre el "camino de la verdad" y sobre el "camino del error"». Intentemos transcribir este texto sintácticamente oscuro. En el original, escrito a mano, los dos cuadrados laterales no son exactos, como debería corresponderles según el texto, sino rectángulos cuyos lados miden 4,5 y 5 cm.[65]



«En el camino hacia la verdad, no hallamos la verdad, sino sólo su idea, del mismo modo que mientras vamos hacia la pradera, tenemos la idea, y una vez que hemos llegado a ella, hemos encontrado una pradera, pero no la idea. Algo similar sucede con la verdad y su



Fragmento del texto filosófico Sobre el camino de la verdad y el error, *escrito por Miguel Angel en 1520. British Museum, Londres.*

ubicación, y con el camino del error, porque cuando estamos en la senda de este último, poseemos únicamente la idea y una ubicación determinada, al igual que sucede, como ya se ha dicho, con la pradera, es decir: no encontramos "la" pradera sino "una" pradera, la ubicación concreta de la idea, de manera que alguien que esté situado fuera de ella pero muy cerca, un palmo por ejemplo, la puede ver. Su situación cambiaría radicalmente a diez leguas, puesto que desde allí no podría verla. Así, cuanto más se acerca uno a la verdad, más sabe de ella, y

cuanto más lejano se está, menos se conoce, el conocimiento es más limitado.

»En cuanto al ámbito del error, su idea se aleja más y más a medida que nos acercamos a la verdad, tal como se deduce del dibujo. El ámbito del camino de la verdad es igual a la amplitud de su conocimiento que crece proporcionalmente cuanto más nos vamos acercando a ella, y cuanto más utilicemos este camino, tanto más sabremos de la verdad, y desde luego mucho más que si no caminamos por esta vía. Supongamos que la verdad mida cuatro varas hacia cada lado [un cuadrado]: una vez situados dentro de ella, la idea desaparece. Esto es irrefutable: quien ve a Dios —y Dios es la Verdad— no precisa conceptualizarlo. En cambio, la lejanía de la verdad provoca una disminución de la verdad en sí y un aumento de la idea. Quiero decir con esto que si, por ejemplo, la verdad mide cuatro varas hacia cada lado, apenas es cognoscible excepto en una proximidad muy cercana. Pero ni incluso en este caso llega a percibirse por completo a causa de uno de los lados del cuadro, que es una especie de línea divisoria. Hay ángulos, pues, que parten del error y conducen a la verdad. Esto supone a la mitad del camino de la verdad que el conocimiento y la idea de la verdad están equilibrados. Pero desde un punto alejado de la verdad parece como si la verdad radicase en el ángulo desde el que la veo. Entiendo, pues, que la idea que aumenta a medida que se reduce la verdad, es un indicio claro de la mayor proximidad o lejanía de la verdad, y aquí se ofrece una posibilidad de comparar lo que es más verdadero con lo que es menos verdadero.»[66]

Este fragmento de difícil comprensión procede, al igual que los otros dos, de los años 1525-1526. Podría suponerse que se trata de la copia de una obra filosófica de ese periodo, pero en contra de esta hipótesis hablan, por un lado, rectificaciones en cuanto al contenido, y por otro la orientación del pensamiento y la metodología empleada. Resume la epistemología de Miguel Angel y revela que hay diferentes grados de conocimiento.

El cuadrado izquierdo es el ámbito del error, el derecho, el de la verdad, el triángulo superior es el camino del error, y el inferior, el de la verdad; fuera del camino no hay error ni verdad. Sólo dentro del camino de la verdad es visible ésta, y cuanto más nos acercamos a ella, tanto más la conocemos. Una vez sumidos en la verdad, desaparece su idea, puesto que ya se la conoce plenamente. El texto demuestra claramente que el neoplatonismo influía sobre Miguel Angel. No es difícil establecer una conexión con el *Theaitetos*. Mackowsky negó que Miguel Angel tuviera una «filosofía consecuente». El fragmento citado refuta por completo tal afirmación.

La erudición de Miguel Angel

La pregunta de si Miguel Angel entendía el latín se relaciona también con este contexto. La cuestión, si la desligamos de su actividad artística, es superflua y estéril. Pero una respuesta afirmativa demostraría que Miguel Angel en su juventud adquirió cierto bagaje de conocimientos científicos que posteriormente por medio del estudio enriquecería. Si dominaba la lengua clásica, pudo leer las ediciones y traducciones latinas de los filósofos y poetas de la antigüedad.

Para probar lo contrario se citan sus propias palabras, un pasaje de un diálogo registrado por Giannotti. En él afirma Miguel Angel:

«Io hò pur sentito dire che Catone Censorino Cittadino Romano imparò lettere grece nel LXXX anno della sua età. Sarebbe egli però così gran fatto, che Michelagnolo Buonarroti Cittadino Fiorentino imparasse le latine nel settantesimo?»[67]

Esto quiere decir: si Catón aprendió *lettere grece* a los ochenta años, bien pudo Miguel Angel aprender *latine* a los setenta. Los que se apoyan en este dato, por ejemplo Frey, para probar que Miguel Angel desconocía el latín, hablan de su «intención de aprender latín a los setenta años, igual que Catón griego a los ochenta». Pero *imparare lettere grece* e *imparare lettere latine* no es lo mismo que aprender griego o latín. No es éste el caso de Catón y tampoco el de Miguel Angel. Los conocimientos escolares los habían adquirido en la juventud, conservándolos y ampliándolos mediante el estudio personal. Si no, habría que dar la razón a Montaigne cuando afirmó a propósito de Catón: «Esto significa entre nosotros: volver a la infancia. Cada cosa tiene su tiempo.» Pero o bien Montaigne leyó mal a Plutarco, o bien lo tergiversó a propósito. Plutarco no sostuvo nunca que Catón hubiera dicho que deseaba aprender vocablos griegos y practicar la declinación y conjugación griegas, sino que «él [Catón] debió de adquirir tardíamente su formación griega y leer las obras de los helenos a edad avanzada. Tomó en su oratoria elementos de Tucídides, y sobre todo de Demóstenes. Sin embargo, sus escritos están plagados de influencias y anécdotas tomadas de esta cultura, y en su colección de sentencias y máximas, muchas de ellas están traducidas palabra por palabra del griego».

Lettere latine significa erudición latina, o expresado con un término más actual, filología, o también oratoria. Este problema de la latinidad deriva de la alusión a un libro que teoriza sobre la oratoria latina. Miguel Angel no dominaba la oratoria en latín, aun cuando entendía esta lengua. Uno de sus amigos de juventud fue famoso más tarde porque prefería escuchar en latín antes que en italiano las disertaciones sobre cualquier rama de la ciencia: se trataba de León X,

del que Ranke escribe: «Leía personalmente a su círculo de íntimos la maravillosa introducción de la historia de Livio, convencido de que desde este autor no se había escrito nada semejante. Protegía incluso a improvisadores en latín simplemente porque le entusiasmaba el talento de alguno de ellos, como Marco Girolamo Vida, que era capaz de describir materias áridas como el ajedrez con la suave cadencia de los hexámetros latinos. Hizo venir de Portugal a un matemático famoso por exponer su ciencia en un elegante latín: en esa lengua y con esa elegancia deseaba que se enseñara jurisprudencia y teología, y que se escribiera la historia de la Iglesia...»

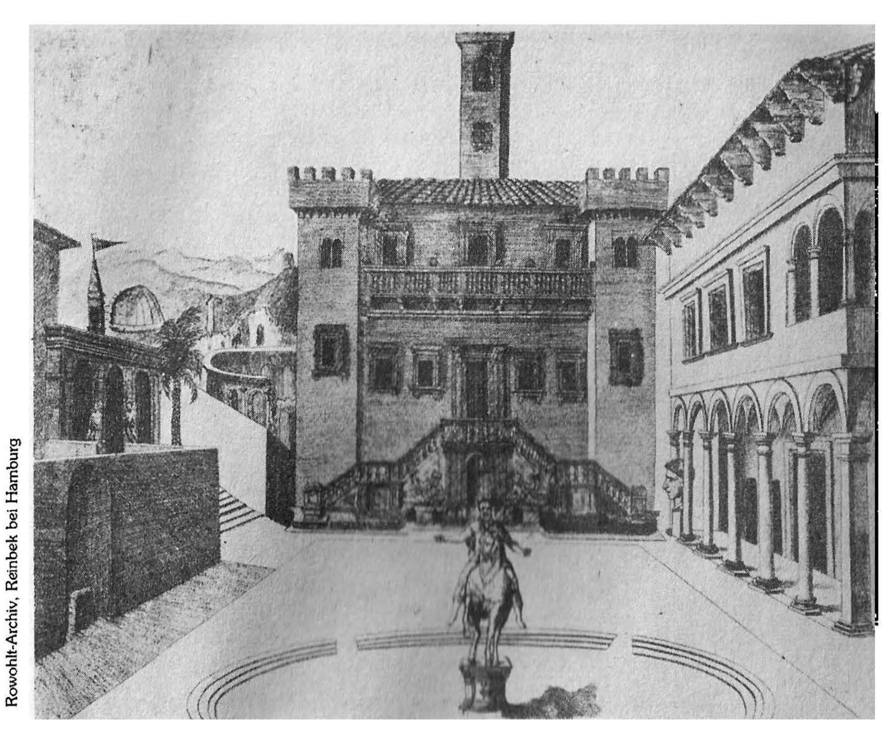
Miguel Angel y Giovanni de Médicis se relacionaron en su juventud con los mismos eruditos, vivieron bajo el mismo techo y compartieron la misma mesa, en la que a veces se hablaría en latín. Es ilógico suponer que con la misma base educativa Giovanni de Médicis (más tarde León X) se convirtiera en un erudito y versado latinista, y Miguel Angel, en cambio, continuara sumido en la ignorancia.

La conversación relatada por Donato Giannotti tuvo lugar en el año 1545. En lo que se refiere a Miguel Angel, hay que valorarla como una fuente indirecta, pero segura, porque la personalidad de Giannotti garantiza la fidelidad de las palabras de su gran amigo. Antes de ser desterrado de Florencia había sido secretario de Estado de la última república de la ciudad. Además se había labrado un cierto renombre como tratadista político. La conversación, dividida en dos diálogos, trataba «Sobre la visita de Dante al infierno y al purgatorio», cuestión entonces muy debatida en las investigaciones sobre Dante. Luigi del Riccio, empleado de los banqueros Strozzi, consejero jurídico-económico de Miguel Angel y uno de sus mejores amigos, era el segundo participante en el diálogo. El erudito Antonio Petreo sobresalía como investigador de Dante, y también Miguel Angel tenía fama de ser un experto en el tema.

Según el diálogo, los cuatro amigos se encontraron en la plaza del Capitolio probablemente una mañana de otoño. Antonio y Luigi cruzaban la plaza en el mismo momento en que Miguel Angel y Donato salían del palacio de los Senadores, al que habían acudido por cuestión de negocios. Debieron de juzgar los cuatro que era una hora muy propicia para dar un paseo, y se vieron así enfrascados en una disputa cuyo contenido y conclusiones no hacen al caso.

Los cuatro amigos tomaron el camino de San Giovanni in Laterano, y cuando ya habían rebasado la iglesia se despidieron:

Miguel Angel: Ya que el azar nos ha conducido al lugar más cercano de la casa de cada uno, opino que sería conveniente que nos fuésemos a comer. Si queréis continuar la discusión... podemos reunirnos de nuevo.



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

El Capitolio, hacia 1540, con la estatua ecuestre de Marco Aurelio.

Antonio: Después de comer me parece el momento más apropiado. Acordemos, pues, el punto de cita.

Luigi: Necesito ver a Priscianese por la tarde, así que allí os espero. Apenas nos hayamos juntado podemos ir donde nos plazca y Miguel Angel podrá continuar su discusión.

Donato: De acuerdo.

Miguel Angel: ¿Quién es Priscianese?

Donato: ¿Pero cómo? ¿Acaso no conocéis a micer Francesco Priscianese?

Miguel Angel: He oído alabar la instrucción de alguien que así se llama, así como su tratado sobre gramática latina en lengua toscana, obra muy apreciada por los eruditos.

Donato: Sí, ése es el hombre. Los estudiosos de la lengua clásica deben estarle eternamente agradecidos porque ha tratado el tema con tanta amenidad que cualquiera puede comprenderlo por sí mismo, sin necesidad de que nadie se lo explique.

Miguel Angel: Sin duda merece tales alabanzas, ya que ha hecho

muchas cosas accesibles al público. Me veo obligado a estudiar su libro para ampliar mi formación latina. He oído decir que Catón el Censor, ciudadano romano, acrecentó su cultura griega a los ochenta años. ¿Qué tendría entonces de extraordinario que Miguel Angel Buonarroti, ciudadano florentino, ampliase sus conocimientos sobre cultura y lengua latinas a los setenta?

Donato: No me resulta nada extraño, y corroboro vuestras palabras, sobre todo porque sé que podríais aprovechar no sólo el libro sino incluso toda la sabiduría de su autor.

Miguel Angel: Vayamos ahora a comer y dejemos para otro momento la discusión sobre si debo comenzar a mi edad a adquirir cultura latina, tal como Catón hizo con el griego, pese a su edad más avanzada. Después de comer nos reuniremos en casa de Priscianese. Sé dónde vive.

Antonio: Una precisión antes de separarnos: si esta mañana, al hablar de micer Miguel Angel hubiéramos dicho que además de sus conocimientos de otras ciencias, era también experto en Astrología [Astronomía], no hubiéramos errado ni un ápice, como habéis podido comprobar.

Miguel Angel: No entramos a fondo en dicho tema esta mañana. Sólo aquel que conozca la esfera celeste apreciará que digo verdad. Me ha agradado siempre conversar con personas eruditas, y si mal no recuerdo no ha existido en Florencia científico alguno que no haya sido amigo mío, de manera que, como habéis visto, algo he aprendido, y estos conocimientos me son muy útiles a la hora de leer a Dante, Petrarca y otros escritores de lengua toscana. Pero no nos demoremos más y vayamos a comer.

Luigi: Propongo que comamos todos juntos en mi casa.

Antonio: Iremos con la condición de que se sume micer Miguel Angel.

Miguel Angel: Desgraciadamente no puedo aceptar vuestra invitación.

Luigi: ¿Por qué?

Miguel Angel: Porque desearía quedarme en casa.

Luigi: ¿Por qué motivo?

Miguel Angel: Vuestra compañía me divierte demasiado y prefiero no divertirme demasiado.

Luigi: Es lo más extraño que haya oído en mi vida. ¿Quién no busca, a ratos, algún esparcimiento, alguna alegría, para compensar al menos en parte las preocupaciones, trabajos y disgustos que jalonan nuestra vida, para ahuyentar de nuestro pensamiento los hechos molestos y desagradables, y hallar de esta forma deleite para uno mismo? Quiero decir que en la medida en que nuestro pensamiento se

absorbe en cualquier tarea, dejamos de ser nosotros mismos, para caer en las redes de los asuntos alrededor de los cuales giran nuestros pensamientos. Pero si persistimos demasiado tiempo en semejante estado, nuestra vida se acortará. Por esto es absolutamente necesario al entendimiento y a la propia persona distraerse a veces con cualquier diversión honesta, para afirmar de este modo la propia vida. Venid, pues, a comer con nosotros. Sólo asistirán personas excelentes y que además os aprecian, y así nos distraeremos y divertiremos honestamente, aparte de que prolongaremos esta amena conversación. Habrá también un músico y un bailarín, por si os decidís a dejar de ser un mero espectador. Yo os prometo que, si venís, bailaremos todos para disipar la melancolía de vuestro espíritu.

Miguel Angel: Ah, me hacéis reír cuando habláis de danzas. Yo os digo que en este mundo sólo cabe el llanto.

Luigi: Precisamente por eso debemos reír si queremos preservar al máximo posible nuestra naturaleza.

Miguel Angel: Sois víctima de un grave error. Quiero demostraros que vuestra reflexión es igual que manotear entre tinieblas. La habéis expresado únicamente para inducirme a compartir vuestra mesa, así que sabed que soy un hombre tan propenso a querer a las personas como probablemente no haya nacido otro jamás. En cuanto conozco a alguien que posee una cierta virtud o cualidad espiritual o sabe decir o hacer algo mejor que otros, me enamoro o simpatizo completamente con él, de manera que dejo de ser yo mismo para pertenecerle únicamente al otro. Así pues, si fuera a comer con vosotros que estáis adornados de grandes virtudes, cualquier otro invitado que se sentase a la mesa me robaría una parte de mí mismo, otra los músicos, otra los bailarines, y eso sin contar la que cada uno de vosotros me ha arrebatado ya. Es decir, la confianza en vuestra afirmación de que en vuestra alegre compañía volvería a encontrarme a mí mismo me perdería por completo y durante muchos días olvidaría mi situación en el mundo.

Donato: Hay un medio de evitarlo.

Miguel Angel: ¿Cuál?

Donato: Si, como afirmáis, os habéis perdido ya, venid esta noche a cenar; allí cada cual os devolverá la parte que os robó, con lo cual estaréis otra vez completo y tan sólo os habréis perdido durante medio día. No es una gran pérdida, sobre todo si está motivada por alegrar a tantos queridos amigos comunes.

Miguel Angel: No, sucedería lo contrario, porque en lugar de devolverme cuanto me habíais quitado, me arrebataríais el resto, en el improbable caso de que lo hubiera. Así que pensemos en otra cosa, y reflexionad sobre lo que voy a deciros: si uno quiere reencontrarse a sí

mismo y recobrar ánimos, el medio más adecuado no es la diversión ni la distracción, sino sólo el pensamiento de la muerte. Sólo él provoca el conocimiento de sí mismo, nos induce a confiar en nosotros mismos y evita que parientes, amigos, maestros, así como la ambición, la avaricia y otros vicios y pecados, nos enajenen. Todo esto hace que la persona se pierda, se arruine y se autodestruya sin posibilidad de recobrar su antiguo estado. Pensar en la muerte, sin embargo, produce un efecto maravilloso: la muerte, que lo destruye todo, fortalece y protege de todas las pasiones humanas a aquellos que tienen la valentía suficiente para pensar en ella. He reflejado todo esto en una breve canción que habla de amor y que concluye diciendo que ningún escudo mejor hay contra aquél que el pensamiento de la muerte.

Antonio: Recítanoslo, y vayamos luego a comer sin más dilación; por la tarde, como hemos acordado, nos reuniremos en casa de Priscianese.

Miguel Angel: Me halaga que queráis escuchar esta nadería:

No ya la muerte, sino el miedo a ella
de esa pérfida bella
que me mata, me libra y me defiende;
y si a veces me enciende
más de lo usual el fuego que arde dentro,
otra ayuda no encuentro
que su imagen clavada en mi interior;
que adonde hay muerte no se acerca Amor.

(Traducción: Joaquín Arce)

Con la lectura de esta canción termina el primer diálogo. El texto de Giannotti aclara más la posición de Miguel Angel con respecto a la lengua y cultura latinas. En el curso de la conversación, Miguel Angel explica de manera fehaciente el porqué de sus simpatías hacia otras personas, a menudo fuente de torcidas interpretaciones. Y por si fuera poco, corrobora los testimonios de los dos fragmentos en prosa ya citados anteriormente con su referencia a la fuerza espiritual que emana de pensar en la muerte.

Este conjunto de textos (los dos fragmentos en prosa, el filosófico y el diálogo) recogen la visión del mundo de Miguel Angel. Dios es la verdad, por tanto el ámbito de la verdad es el ámbito de Dios. El hombre aspira permanentemente a entrar en él, pero sólo tras la muerte lo consigue. Muchos autotestimonios que dibujan nítidamente la personalidad de Miguel Angel datan de 1520-1530. Este fenómeno puede ser fruto de la casualidad, pero también de los afanes bélicos de



Miguel Angel a los 71 años según un grabado de la época.

esa época: Miguel Angel en los días del asedio de Florencia halló el recogimiento preciso para profundizar en sus estudios sobre las más diversas ciencias; de esta época procede un manuscrito médico en el que se detallan remedios contra las enfermedades oculares. Miguel Angel había padecido por primera vez durante su trabajo en la bóveda de la Capilla Sixtina trastornos de visión y enfermedades oculares de tipo inflamatorio que le causaron molestias y dolores.



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Francisco I, rey de Francia, retratado por Jean Clouet. Museo del Louvre, París.

El códice vaticano de los poemas de Miguel Angel contiene esta colección de recetas en sus últimas páginas. Berger sitúa su redacción alrededor de 1550, es decir, cuando el artista tenía ochenta años; Maurenbrecher lo data en torno a 1525. Una comparación grafológica de este tratado con otros documentos autógrafos permite a Maurenbrecher deducir que este manuscrito nació antes que el texto filosófico. Un argumento a favor de esta hipótesis es que Miguel Angel menciona también en las recetas remedios para cuidar y fortalecer los ojos. Es probable, por tanto, que estas notas fueran escritas cuando aún no padecía dolencias graves y crónicas en la visión. Miguel Angel copió siete capítulos del tratado *Liber de oculo* de Petrus Hispanus, un escolástico de rango, que con el nombre de Juan XXI sería papa durante nueve meses (1276-1277); considerado como uno de los lógicos más renombrados de la Escuela de París, su tratado *Summulae logicales* fue traducido al griego —un raro precedente— y durante siglos sirvió de libro de texto. Los extractos recogidos por Miguel Angel de esta obra son curiosa y precisamente los capítulos que figuran en los manuscritos en latín, pero no en el códice en dialecto toscano de la biblioteca Laurenziana de Florencia. Esto indica que Miguel Angel tuvo que traducir las recetas de un códex latino de oftalmología. Este hecho se patentiza también en los errores de traducción deducidos de la comparación de los textos. Hemos hallado una prueba más en favor de la erudición latina de Miguel Angel.

El tratado sobre los ojos está inacabado, porque comienza con las palabras: «Item arrossore, ardore, dolore e plurito docchi... Además

El rey Carlos V, según un retrato pintado por Bernaert van Orley, el año 1521. Museo de Budapest.



contra el enrojecimiento, inflamación, quemaduras, dolores y picazón. Toma una pizca de áloe de hígado, medio vaso de agua de rosas o de lluvia y prepara con ello agua para los ojos...»

Florencia y la lucha por la hegemonía europea

La década y media que Miguel Angel dedicó a las tumbas de los Médicis fue para el artista la más intranquila y difícil. Florencia se contaba aún entre las sedes comerciales más importantes del mundo; pero los vientos de tempestad que soplaban por toda Europa amenazaban también a la ciudad del Arno. Hasta 1527, fecha del último levantamiento contra los Médicis, la política no afectó demasiado a Miguel Angel; mas con la reinstalación de la república, se vio inmerso en las circunstancias políticas de una ciudad desgarrada por las luchas de partido. Fue nombrado maestro de fortificaciones y miembro del consejo de defensa.

Europa ardía mientras Miguel Angel trabajaba en las tumbas. Francisco I de Francia y Carlos I de España se convirtieron, tras ser elegido emperador el segundo (1519), en enemigos encarnizados. Se disputaban Borgoña, Milán y Nápoles, y la supremacía en Italia. La inextricable madeja de intereses nacionales y territoriales y motivaciones personales, cuyas fuerzas, direcciones y objetivos era difícil predecir, se enredaba cada vez más, sobre todo porque Clemente VII y Enrique VIII de Inglaterra cambiaban continuamente de aliados de un



Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin

El papa Clemente VII pintado por Sebastiano del Piombo el año 1526. Capodimonte, Nápoles.

bando al otro. Los tratados secretos con el enemigo estaban a la orden del día. Cada uno desconfiaba de los demás. Carlos I, además de objetivos territoriales, perseguía, al igual que su antiguo maestro Adriano VI, la celebración de un concilio al que se oponía la política eclesiástica de los Médicis. Por esta razón Clemente VII se alió con los franceses, y ambos formaron junto con Inglaterra, Venecia y Milán la Liga Santa de Cognac. El 6 de mayo de 1527 las tropas de Carlos I tomaron y saquearon Roma. El papa se atrincheró en el castillo de Sant'Angelo y seis meses después huyó a Orvieto disfrazado de mendigo y sin un ducado en el bolsillo.

Florencia, aprovechando el *sacco di Roma,* expulsó a los Médicis por tercera vez el 19 de mayo. Lo razonable hubiera sido que la ciudad, hasta ese momento aliada a los franceses, hubiera pactado con Carlos I para que éste la defendiera del papa. Pero el gonfaloniero Niccolò Capponi abogó en vano por una política semejante.

Al año siguiente, en otoño, Clemente VII regresó a la devastada Roma. Se conformó con todo menos con la pérdida de su ciudad natal, para lo cual se alió con Carlos para reconquistar con la ayuda de Alemania el dominio sobre la Toscana. Sus maquinaciones tuvieron éxito y en septiembre de 1529 los ejércitos imperiales marcharon contra Florencia. Un año más tarde la ciudad tuvo que capitular.

Uno de los dirigentes de la ciudad, Malatesta Baglioni, apoyó la estrategia de las tropas imperiales mediante una solapada campaña en su favor. No fue Baglioni el único traidor dentro de las murallas de Florencia; en la ciudad, los Médicis tenían muchos partidarios y algunos desempeñaban cargos relevantes. Miguel Angel descubrió el peligro a tiempo, avisó a la Signoria y exigió que se tomasen medidas contra ellos. Pero en lugar de agradecérselo se rieron de él, le contestaron con crudeza y le reprendieron por su actitud. Como Miguel Angel pertenecía al Consejo de defensa y era maestro de fortificaciones, no toleró esa falta de respeto y el 21 de septiembre de 1529 salió de la ciudad y se dirigió a Ferrara, donde pocas semanas antes había examinado sus fortificaciones, que eran tan famosas como la colección de obras de arte de Alfonso I, el señor de la ciudad.

Miguel Angel sospechaba, no sin razón, la existencia de traidores dentro del gobierno. Malatesta no echó en saco roto la enérgica actitud de Miguel Angel y éste tomó en serio la fundada advertencia de que se urdía un atentado contra su vida. Malatesta no sólo disponía de todos los medios para eliminarlo sino que además era muy capaz de ponerlos en práctica. Por otro lado nada tenía que temer, puesto que Clemente VII le había perdonado de antemano (esto se supo más tarde) todos los actos que condujeran a la conquista de Florencia. De Ferrara Miguel Angel pasó a Venecia; su meta final era Francia. Desde Venecia pidió al comerciante florentino en objetos de arte Giovanbattista della Palla que le acompañase, puesto que también quería huir de su patria:

«Battista, queridísimo amigo: Me he marchado, creo que ya lo sabréis, y pienso ir a Francia. A mi llegada a Venecia me he informado de las rutas y me han dicho que desde aquí tendría que atravesar tierras españolas, lo que sería arduo y peligroso. Por ello os ruego me contestéis si aún estáis dispuesto al viaje. Respondedme rápidamente sobre el particular, así como del lugar en que debamos encontrarnos, porque podríamos viajar juntos. He salido a uña de caballo sin decir ni palabra a ninguno de mis amigos. A pesar de que, como sabéis, deseaba de todos modos ir a Francia y había pedido infructuosamente permiso varias veces, estaba decidido a esperar libre de temor el fin de la guerra. Sin embargo, en la mañana del martes 21 de septiembre, mientras yo inspeccionaba las fortificaciones en la Porta San Niccolò, alguien me reveló con gran sigilo que si quería salvar mi vida era preciso que huyera sin tardanza. Esa persona me acompañó a mi casa, comió conmigo, me procuró un caballo, y no se separó de mí hasta que salimos de la ciudad, manifestándome sin cesar que todo lo hacía por mi bien. No sé si era Dios o el diablo.

»Os ruego que respondáis a mi proposición cuanto antes, porque me consume el deseo de partir. Si habéis desistido del viaje, decídmelo, para que yo pueda decidir de una vez la mejor ruta, si tengo que hacerla solo.

»Vuestro Michelagniolo Buonarroti.»[68]

De la carta se deduce que entre las primeras diferencias con la Signoria y el aviso debió de transcurrir algún tiempo, porque Miguel Angel había solicitado repetidamente un permiso y había hablado abiertamente con Giovanbattista sobre un viaje común a Francia. Por esta razón estaba obligado a avisar a su amigo de su repentina partida. También tenía que fijar un punto de cita. El comerciante en objetos de arte acababa de adquirir recientemente el *Hércules* por medio de un agente de los Strozzi y se lo había revendido a Francisco I. Sin duda alguna Miguel Angel habría encontrado en la corte francesa una calurosa acogida y un amplio campo de trabajo.

Además de esta carta se ha conservado también una relación de gastos, que, por encima de su valor anecdótico, demuestra que Miguel Angel era un hombre acomodado. Así se deduce de la comparación de gastos e ingresos. La nota de gastos data del 10 de octubre de 1529 y reseña los gastos de cinco días de viaje y catorce de estancia en Venecia.[69] La liquidación indica ducados, liras y sueldos. Un ducado tenía 14,7 liras, una lira 20 sueldos. Puede decirse que el ducado poseía una capacidad adquisitiva similar a la de, aproximadamente, 40 dólares. Según esta equivalencia, la lira tendría un valor aproximado de 3 dólares y el sueldo de 15 centavos de dólar. En el cuadro de la página siguiente aparecen en la primera columna los valores florentinos y en la segunda su importe en dólares.

Los gastos efectuados por Miguel Angel durante 19 días ascendieron a 33,45 ducados, que equivalen a más de 1.300 dólares.

Por pintar la bóveda de la Capilla Sixtina percibió 6.000 ducados (unos 240.000 dólares). Como el trabajo duró más de 53 meses, le corresponden unos ingresos mensuales de 113,20 ducados, es decir, unos 4.525 dólares.

Ya hemos mencionado que Miguel Angel solía tener bastante para atender a sus necesidades con 20 ducados mensuales, o sea, unos 800 dólares.

Para el viaje a Francia, que terminó en Venecia, llevó consigo la cantidad de 3.000 ducados, equivalentes a 120.000 dólares.

No nos sorprende, pues, que Miguel Angel comprara propiedades y prestara dinero. Ciertamente resultan asombrosas sus continuas quejas de falta de dinero, su furia cuando se atrasaban los pagos y

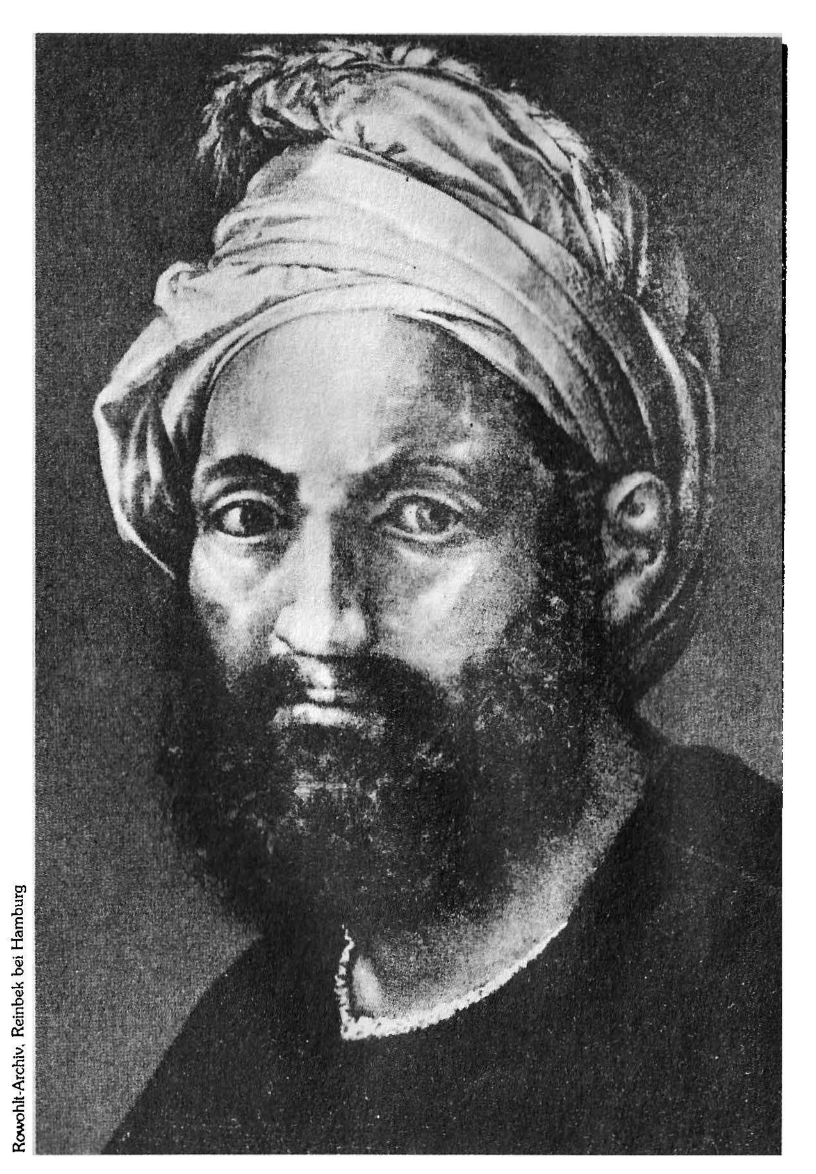
Valores florentinos	*Dólares*
10 ducados a Rinaldo Corsini	400
5 ducados de alquiler a micer Loredano	200
17 liras por pantalones de Antonio	460
1 ducado por sus botas	40
20 sueldos por un par de zapatos	3
0,5 ducados por dos taburetes, una mesa y un arcón	20
8 sueldos por paja	1
40 sueldos por el transporte de una cama	5
10 liras para un aprendiz que vino de Florencia	27
3 ducados por las barcas de Bondino a Venecia	120
20 sueldos a Piloto por un par de zapatos	3
6 ducados de Florencia a Bondino	240
2 camisas: 5 liras	13
Un pequeño birrete y un sombrero: 60 sueldos	8
14 días en Venecia: 20 liras	54
Unos 4 ducados a Piloto por caballos de Florencia a Bondino	160

cuando, amable o rudamente, los reclamaba acto seguido argumentando que no disponía de medios. En este aspecto se comportaba como un duro hombre de negocios o, si se prefiere, como un avaro florentino.

La huida a Venecia

Miguel Angel huía a Venecia por segunda vez, y por segunda vez lo hacía por motivos políticos, sólo que ahora las causas habían variado. En 1494 había huido por ser amigo de los Médicis y persona de confianza de Piero. Ahora, 35 años después, era su enemistad con la familia el motivo de su huida. Entre ambas, la huida de Roma porque Julio II le despidió y le negó dinero. Esta fuga de 1529, la tercera, pues, es la más famosa, porque hasta hoy ha permanecido más que las otras dos en la memoria de las gentes, ya que parece confirmar cualidades de carácter deducidas de las dos anteriores. Según esta opinión, Miguel Ángel huyó, tanto en 1529 como en 1494, por cobardía, acuciado por el miedo, en secreto y a uña de caballo.

Los acontecimientos de 1494 y 1529 muestran similitudes sorprendentes. Miguel Angel huyó por motivos políticos; además se encontraba objetivamente en peligro de muerte. Sólo que la decisión



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Retrato de Miguel Angel a los 47 años de edad realizado por Giuliano Bugiardini. Museo del Louvre, París. En esta época Miguel Angel por serias dificultades, ya que los herederos de Julio II le reclamaban los honorarios que había percibido por la aún no finalizada tumba del papa.

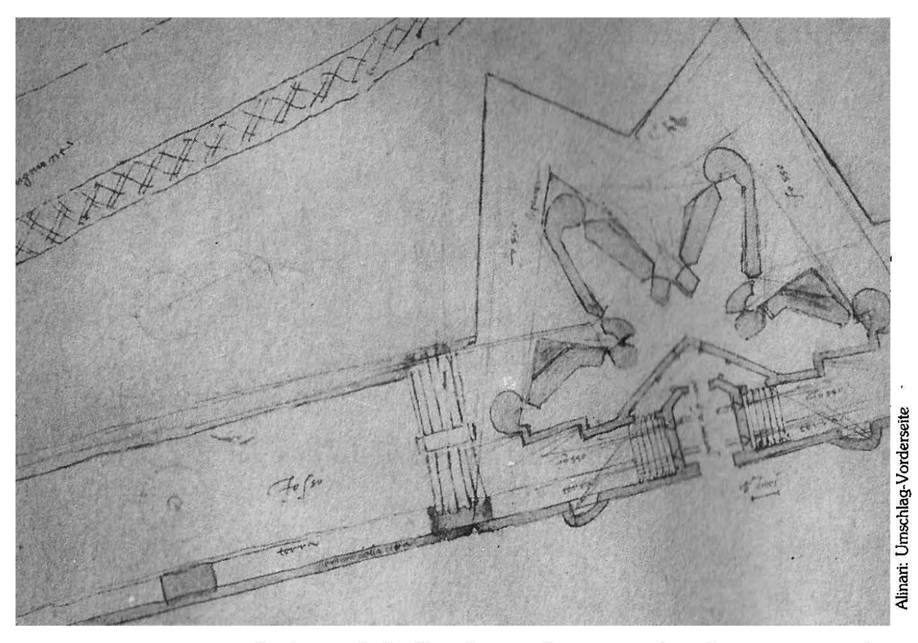
política de Miguel Angel en 1529 tuvo más peso y mayores consecuencias. Por haber puesto en peligro la defensa de la ciudad tenía que contar con la pérdida de sus bienes. Como comisario general de las fortificaciones y defensas pertenecía al pequeño grupo dirigente en cuyas manos estaba el destino de la república. Cuando el gobierno le negó a él, a un miembro prominente, obediencia y respeto en un importante asunto, tratándole como a un necio, pidió consecuentemente que se le relevara de su cargo. La dimisión fue rechazada. Miguel Angel se quedó y continuó edificando las fortificaciones de San Miniato. Ignoramos lo que ocurrió hasta el día en que recibió la apremiante advertencia, aunque es muy posible que esas dos semanas abundasen en graves desacuerdos con el gobierno.

El comportamiento de Miguel Angel puede calificarse de huida o incluso de deserción, pero si se tiene en cuenta la historia de la época no se desprende de ese acto ninguna carga moral. Por el contrario, Miguel Angel reveló visión política, energía y audacia, porque, al darse cuenta de la crítica situación, actuó en consecuencia y se puso a sí mismo en peligro enfrentándose a un enemigo de la república que contaba con poderosos aliados dentro y fuera de las murallas de la ciudad.

Nueve días después de que Miguel Angel hubiese abandonado la ciudad fueron declarados rebeldes todos los fugitivos y amenazados con el destierro y la confiscación de sus bienes si no volvían antes del 7 de octubre. A pesar de todo, su nombre no figuraba en la lista de proscritos hecha pública el 8 de octubre. Entre tanto el gobierno había hecho gestiones a través de sus delegados en Ferrara encaminadas a convencer a Miguel Angel de que regresara. El comisario general de las fortificaciones y defensas solicitó disponer de libre escolta, lo que le fue concedido. Bastiano di Francesco, el cantero que aparece en la nota de gastos veneciana como aprendiz, le comunicó que podía volver con seguridad, entregándole además diez cartas de amigos que apelaban a su patriotismo. El comerciante en objetos de arte Giovanbattista della Palla le escribió: «Volved de nuevo a la patria para disfrutar de amigos, honor y bienes, y alegraos por esos tiempos que una vez añorasteis tan ardientemente... Nuestros ciudadanos están de acuerdo y llenos de una magnífica pasión por preservar la libertad.»[70]

Las palabras de estilo semejante de otros amigos suyos le convencieron, y hacia el 20 de noviembre llegó a Florencia, emprendiendo inmediatamente su antigua actividad. Todas las disposiciones que se habían tomado contra él fueron levantadas, excepto una limitación política: durante tres años sería inelegible para el Gran Consejo.

Nueve meses después Miguel Angel fue rehabilitado al precio de la libertad republicana. Sin Baglioni, los ejércitos imperiales no hubieran



Alinari: Umschlag-Vorderseite

conquistado la ciudad. Con la rendición por hambre no se podía contar, pues Francesco Ferrucci, jefe de todos los grupos que operaban en el territorio de Florencia, mantenía las comunicaciones con Empoli. El general del ejército imperial únicamente podía romperlas detrayendo parte de las fuerzas sitiadoras. Pero de haberlo hecho, una salida de los florentinos hubiera aniquilado a las fuerzas restantes ante las murallas de la ciudad. En esta crítica situación intervino Malatesta Baglioni, prometiendo al príncipe de Orange, general de las tropas imperiales, evitar una salida. Esto permitió atacar a Ferrucci, que fue derrotado, en combate desigual, en las montañas de Pistoia.

El 12 de agosto capituló Florencia. El emperador cedió la ciudad al papa. Este eligió gobernador a Baccio Valori. Clemente prometió respetar la forma de gobierno republicana. Miguel Angel, al principio, tuvo que ocultarse en casa de un amigo porque los verdugos campaban por sus respectos; sus mejores amigos fueron encarcelados o ajusticiados; el artista abandonó su escondite cuando obtuvo de Clemente VII seguridad plena de que no se le molestaría.

Tras la rendición, Clemente rompió sus promesas de respetar la estructura política y la forma de gobierno de la ciudad, y se esforzó en transformar, por todos los medios a su alcance, la república en un ducado. En 1531 nombró a Alessandro su representante con plenos poderes. Pero para hacer realidad el plan paterno, el bastardo precisa-

◀ *Plano de una fortificación de Florencia realizado por Miguel Angel en 1529. Galería de los Uffizi, Florencia.*



Alessandro de Médicis según un retrato pintado por Angelo Bronzino. Palazzo Ricardi, Florencia.

Alinari: Umschlag-Vorderseite

ba protección militar dentro de los muros de la ciudad, por lo que necesitaba construir una ciudadela para acuartelar en ella las tropas imperiales a sus órdenes. Cuando pidió a Miguel Angel que construyese la fortaleza, éste, al parecer, se negó. De ser cierta, esta tradición explicaría plausiblemente el ilimitado odio con que Alessandro persiguió al artista. En vida de Clemente, Miguel Angel estaría seguro; de todas formas, Roma estaba demasiado lejos, y Alessandro era un hombre imprevisible. Un decreto imperial —Florencia había reconocido en la capitulación la hegemonía de Carlos I en Italia— derogó la república, convirtiendo al Moro —así se llamaba al hijo del pontífice— en dueño absoluto de Florencia. El 1 de mayo de 1532 fue investido con el título de duque.

Poco después de que la Capilla de los Médicis fuera abierta al público se encontró junto a la estatua de la *Noche* una hoja con un epigrama, obra del ilustrado florentino Giovanni Strozzi:

> *A la noche.*
> *La noche que aquí ves dormir desnuda*
> *la hizo en la piedra un ángel dulcemente:*
> *dormida, vive; si te ofrece duda,*
> *despiértala y oirás su voz doliente.*
>
> (Traducción: Belmonte Müller)[71]

Miguel Angel contestó con otro claramente político:

Grato es dormir y aún más ser piedra inerte,
mientras el daño y la vergüenza dura;
no ver y no sentir es gran ventura;
hablad bajo, que nadie me despierte.

(Traducción: Joaquín Arce)[72]

Leda y el Coloso

En su vida cotidiana de trabajo, Miguel Angel recorría caminos ya conocidos, empedrados con las dificultades habituales: disputas a causa de la inexperiencia de sus colaboradores, por el retraso en los pagos, por la rivalidad entre las canteras de Carrara y las de Pietrasanta. Miguel Angel, en carta a Clemente VII, alude a la anarquía del suministro y posterior elaboración del mármol.

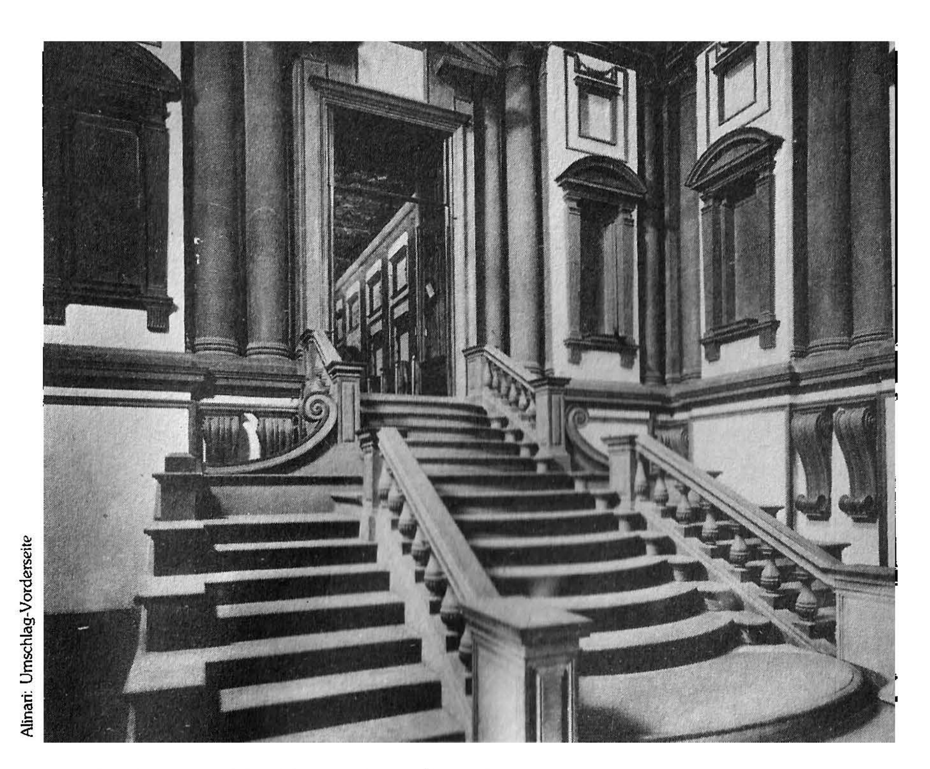
«Santísimo Padre: Como creo que los intermediarios sólo producen disgustos, me atrevo a escribir directamente a Vuestra Santidad con motivo de los monumentos funerarios. Ya no sé qué es lo mejor, si lo malo que cura o lo bueno que perjudica. Pese a mi torpeza, de una cosa sí estoy seguro: si se me hubiera permitido trabajar como al principio, todo el mármol para esta obra estaría ya en Florencia, tallados los bloques y a mucho menor costo, y desde luego, tan perfectos como todos los que yo he traído.

»El asunto se demora más y más, y no le vislumbro solución. Pido por adelantado perdón a Vuestra Santidad por si acontece algo que os desagrade, aunque como no tengo la dirección aquí, debería sentirme exonerado de toda responsabilidad. Ruego a Vuestra Santidad que si quiere ver avanzar mis obras, no me ponga espías delante de mis narices, sino que me brinde su confianza y me conceda carta blanca. Si así lo hacéis me responsabilizaré de todo y crearé una gran obra. Stefano [di Tomasso Lunetti, un arquitecto] ha finalizado la linterna de la capilla. Gusta a todo el mundo, y espero que también a Vuestra Santidad cuando la veáis. Me dispongo a labrar el capitel, que tendrá una vara de alto, y que, a diferencia de los demás, irá biselado.

»Servidor de Vuestra Santidad

»Michelagniolo, escultor en Florencia.»[73]

Esta carta prueba la franqueza con que Miguel Angel se enfrentaba a los poderosos y desmiente las palabras de Rolland: «Era débil frente a los príncipes.»



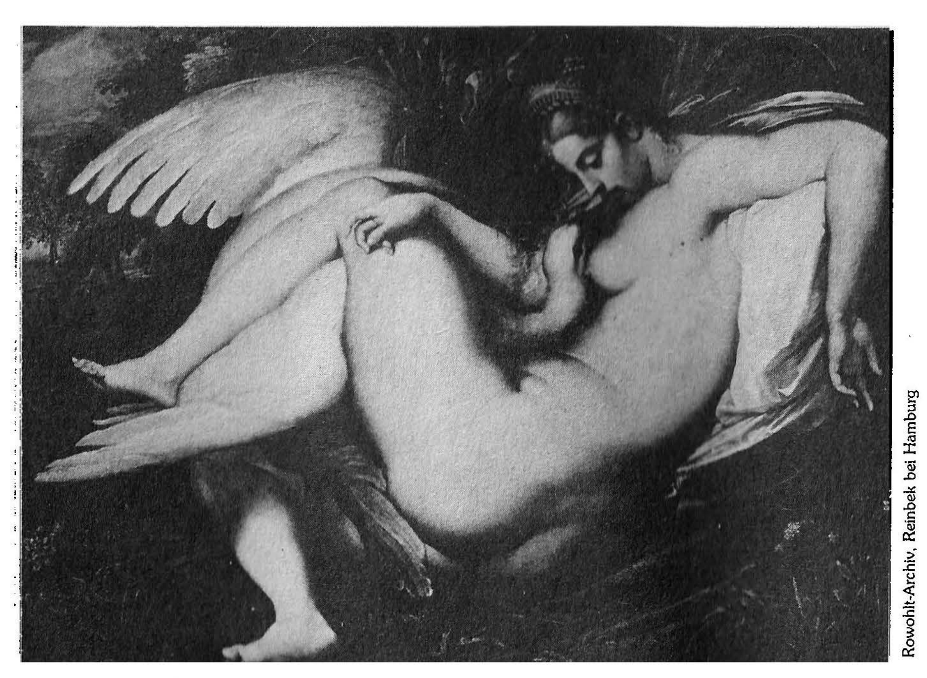
Alinari: Umschlag-Vorderseite

Escalera de la Biblioteca Laurenciana. Florencia.

Además de la capilla, Miguel Angel se encargó también de construir la biblioteca de San Lorenzo. Creó una segunda versión del Cristo de Santa Maria sopra Minerva, porque la primera había sido rechazada. El *Apolo,* también llamado *David,* surgió en 1531. Del proyectado grupo de Hércules sólo conservamos un modelo preliminar en barro crudo.

En una carta al capellán Giovan Francesco Fattucci, Miguel Angel rechazó un grotesco encargo de Clemente VII. Fattucci residía en Roma y era el intermediario entre el papa y el artista en este asunto concreto:

«Micer Giovan Francesco: Si vuestra carta me hubiese proporcionado tanta fuerza como regocijo, ciertamente que cumpliría con rapidez vuestro encargo. Como no es así, haré lo que pueda. Por lo que se refiere al coloso de cuarenta varas, que debería erigir en la esquina del Jardín de los Médicis frente a la casa de micer Luigi della Stufa, he



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Leda y el cisne. *Copia de la obra de Miguel Angel, perteneciente a la escuela de Rubens. Museo de Dresde.*

reflexionado largamente, siguiendo vuestra recomendación. Creo que el lugar no es el más idóneo; en mi opinión lo mejor sería situarlo al otro lado de la calle, allí donde se encuentra la barbería, porque entonces, al estar en la plaza, dejaría más espacio a la calle. Como el derribo de la barbería no sería rentable por las indemnizaciones, he pensado representar la figura en posición sedente, alojando la barbería en el interior de la estatua, que estaría completamente hueca en su interior. De esta forma se podría dar salida incluso a los humos de la barbería simplemente colocando en la mano de la estatua un cuerno de la abundancia hueco que serviría de chimenea. La cabeza, también hueca, nos proporcionaría innumerables ventajas; un buen amigo mío que vende baratijas en la plaza me aconsejó sigilosamente que instalase dentro un palomar; a mí se me ha ocurrido otra idea mejor, aunque para llevarla a cabo tendría que ampliar la estatua. En realidad esto no supone problema alguno, puesto que al constar la estatua de piezas ensambladas entre sí, cabe darle las dimensiones que uno quiera. Pienso que la cabeza serviría perfectamente como campanario de San Lorenzo. Cuando se tocasen dentro las campa-

nas, el sonido saldría por su boca y el coloso parecería gritar: ¡misericordia!; eso produciría un maravilloso efecto, sobre todo los días de fiesta, que es cuando se tocan las campanas mayores.

»En lo tocante al suministro de mármol para la estatua, habría que traer los bloques de noche y bien empaquetados para que nadie los viese. La puerta de la ciudad podría plantearnos algún problema, pero ya lo sortearíamos, y en el peor de los casos, siempre nos queda la puerta de San Gallo, cuyo portillo se mantiene abierto hasta el amanecer.

»Los trabajos que tengo a medio terminar deberán realizarlos otros, porque yo tendré tanto quehacer con esta estatua que no voy, encima, a dispersarme más. Me basta con esta labor titánica...»[74]

Este coloso de veintitrés metros de alto, lógicamente, jamás se hizo. El clérigo Fattucci se molestó por la respuesta de Miguel Angel y guardó silencio durante dos meses. El papa comunicó al artista que el proyecto no era una invención graciosa, sino que se había pensado completamente en serio. El pontífice no tomó a mal la sarcástica contestación del artista y le escribió de su puño y letra unas líneas benévolamente amonestadoras: «Sabes que los papas no viven demasiado. Ya sólo anhelamos contemplar la capilla donde reposarán nuestros restos, o al menos saber que ha sido concluida. Nos preocupa también la biblioteca. Por ello te encarecemos que te dediques a ambas tareas. Sabemos ser pacientes, y pedimos a Dios que te dé fuerzas. No te dejes carcomer por la duda, y date prisa. Mientras vivamos no te faltará trabajo ni dinero. Recibe la bendición de Dios juntamente con la nuestra.»

Clemente sabía tratar a Miguel Angel. No firma como pontífice sino con su nombre familiar de Giulio, otro elemento que subraya el tono amistoso y personal de estas líneas.

Durante el interregno republicano Miguel Angel trabajó en las tumbas de los Médicis en secreto, gracias a que poseía la única llave de la nueva sacristía: en sus mármoles no esculpió a Giuliano ni a Lorenzo, no trabajó para el papa Médicis, sino que únicamente dio forma a su pensamiento sobre la liberación del alma por medio de la muerte.

Leda, uno de los trabajos menores de esta época, se ha perdido; sólo se conservan copias. Con esta obra cumplía la promesa hecha al duque de Ferrara, Alfonso I. Pero la pintura no llegó jamás a manos de su amigo el príncipe, porque el cortesano a quien ordenó recogerlo se comportó tan groseramente con el artista que éste lo echó a la calle. Miguel Angel regaló el cuadro a Antonio Mini junto con otros trabajos, cartones y dibujos y algunos modelos en cera y terracota.

Mini se vio obligado a salir de Florencia por desavenencias familiares y marchó a Francia, y el cuadro desapareció sin dejar rastro.

La *Leda* de Miguel Angel es pura voluptuosidad, según se aprecia en las copias de Rosso Fiorentino (Londres), en la de un maestro veneciano (Venecia) y sobre todo en la de la escuela de Rubens (Dresde). La pintura se relaciona con la *Noche* de la tumba de Giuliano. Las poesías de amor, en general fragmentos, compuestas en los días del asedio de Florencia, precisamente cuando Miguel Angel labraba en mármol la *Noche* y el *Día* (más exactamente la *Aurora*), aluden a experiencias teñidas de erotismo, sobre todo dos estrofas de un soneto inacabado que contienen los únicos versos en los que arde aún la brasa de un recuerdo muy cercano.

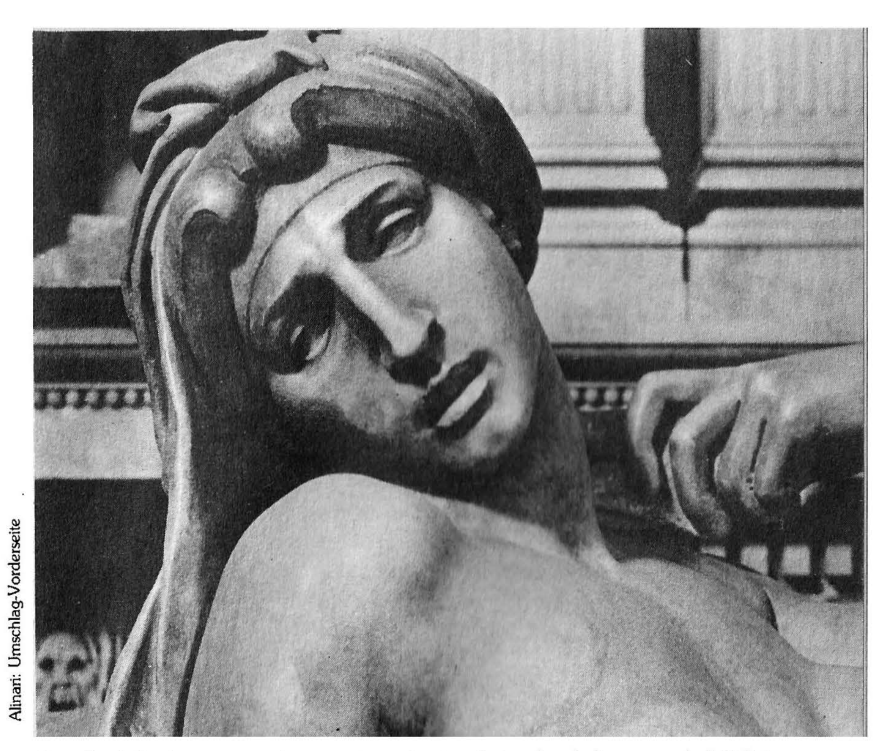
Aquí su gracia me robó inclemente
la paz, el corazón y hasta la vida;
aquí en sus bellos ojos vi escondida
mi esperanza; aquí estuvo complaciente.

Encadenado o libre, allí, impotente
reí para llorar, y mi alma herida
de esta piedra alejarse vio enseguida
a quien robóme el ser que aún vive ausente.

(Traducción: Belmonte Müller)[75]

Los poemas de esta época, la *Leda* y las esculturas de la *Noche* y el *Día* atestiguan la natural inclinación de Miguel Angel hacia el erotismo, y constituyen la mejor prueba contra las calumnias de Aretino.

Miguel Angel recibió tal cúmulo de encargos (esculturas, cuadros, construcción de villas, fachadas, iglesias, incluso un puente...) que pidió ayuda al papa, y Clemente promulgó un breve por el que se ordenaba al artista dedicarse únicamente a la Capilla de los Médicis y a la *Tumba de Julio*, amenazándole con la excomunión si aceptaba cualquier otra tarea. Hay una segunda razón que explica el decreto papal: sus amigos habían participado a Clemente su preocupación por la salud de Miguel Angel, porque al artista le mermaban las fuerzas debido a que se alimentaba mal, dormía muy poco, y trabajaba sin cesar, incluso en invierno en la sacristía fría como el hielo. El papa secundaba los deseos del artista, que quería desembarazarse de la opresión que le producía la tumba de Julio, pero exigió su presencia en Roma para negociar el contrato. En este cuarto contrato (1532) se trataba más de solventar diferencias financieras que cuestiones puramente artísticas. Cuando todo se aclaró, Miguel Angel marchó a Florencia, sin esperar a firmar el contrato, por orden del papa, quizá



Alinari: Umschlag-Vorderseite

Detalle de la Aurora, escultura perteneciente a la tumba de Lorenzo de Médicis, duque de Urbino, Capilla Médicis, San Lorenzo, Florencia.

porque éste temía que el escultor plantease dificultades en el último momento. El hecho originaría discrepancias más tarde, según se colige de una carta de Miguel Angel fechada en 1542, año en que aún esperaba el documento ratificado del último contrato de la tumba: «... La pintura se ejecuta con el entendimiento y no con las manos, de modo que quien no tiene su entendimiento íntegro, se causa a sí mismo ignominia. Hasta que no clarifique mis propias ideas, no haré nada a derechas. La ratificación del último contrato [de 1542] no llega, y basándome en el que convine personalmente con Clemente, soy lapidado a diario, como si hubiera crucificado a Cristo. Es diferente el contrato que se me leyó en presencia del papa Clemente que la copia que se me envió más tarde. La razón se debe a que el enviado [del duque de Urbino] permaneció con el notario y lo hizo redactar a su gusto, mientras yo, por orden expresa de Clemente, partía ese mismo día para Florencia. En la copia hallé 1.000 ducados más (a mi cargo) de lo estipulado, con la garantía de la casa en la que vivo [Macel

de' Corvi]. He encontrado otras trampas que Clemente no hubiera tolerado, y con las que pretenden arruinarme. Fra Sebastiano [del Piombo] puede atestiguarlo; éste pretendía incluso que informase de todo al papa para que hiciera colgar al notario. Pero yo me negué porque no me sentía obligado por un contrato en cuya firma no estuve presente...»[76]

La peste

Para colmo de males, la peste se abatió sobre Florencia en 1528; murió su hermano Buonarroto. Su pérdida entristeció profundamente a Miguel Angel, porque era el hermano que más quería y porque era el único que se esforzaba por sacar adelante a la familia y liberar a Miguel Angel de esa carga.

Seis años más tarde, dos meses antes de que Miguel Angel abandonase Florencia definitivamente, murió su padre. En un capitolo, escrito probablemente en las amargas horas del dolor, se libera de los padecimientos de los últimos años:

¡Ah! Yo pensé al llorar y gemir tanto,
que por siempre el dolor de mí saldría
deshecho en mis suspiros y mi llanto.

Pero la muerte nutre cada día
del raudal de las lágrimas las venas
y un dolor nuevo al corazón envía.

Así en las rimas de amargura llenas
que aquí os dedico a entrambos, otra pluma,
otro llanto, otra voz piden mis penas.

¡Oh hermano, oh padre, de virtudes suma!,
vuestra imagen el alma me enternece
y no sé cuál desgracia más me abruma.

Pintado en mi recuerdo uno aparece
y el otro tal piedad grabó en mi seno,
que al sentirla mi rostro palidece.

Comprendo que si estáis en el sereno
empíreo, cual lo cree mi amor profundo,
debiera consolarme, pues no es bueno

tanto sufrir por quien dejó del mundo
las torpes vías y a su Dios presenta
los frutos que logró del bien fecundo.

Mas ¿qué pecho cruel no se lamenta
cuando el que diole vida, apoyo y brío,
para nunca volver, de aquí se ausenta?

Se mide el goce y el dolor sombrío
por la impresión que causan y el efecto:
yo soy débil; lo sabes, padre mío.

Pero aunque el alma ceda al juicio recto,
con el freno se irrita mi dolencia
y sólo llega a mejorar de aspecto,

cuando engolfado en la divina ciencia
descubro que hoy te burlas de esa muerte
que antes llenó de miedo tu existencia,

pues la fe nos apaga el ¡ay! más fuerte,
diciéndonos que el hombre bueno y justo
sube al cielo al dejar su polvo inerte.

Húndese el juicio en la materia a gusto,
y cuando el ciego error más lo domina
tanto a la muerte ve con más disgusto.

Noventa años en la onda cristalina
bañó su rostro el sol, antes que fuera
mi padre al reino de la paz divina.

Y ya que tú, para quien Dios me hiciera,
dejaste el mundo ruin, de mí, que vivo,
como de un muerto apiádate siquiera.

Quien muere es inmortal. Ningún motivo
hará que tus afanes se renueven:
¡oh, qué envidia me causa esto que escribo!

El destino y el tiempo a quien se deben
falsas ideas y seguros males,
nunca a pisar nuestro dintel se atreven.

Allí la luz no asoma entre cendales,
las horas no transcurren, ni la planta
sigue rumbos precisos o casuales.

Perpetua claridad la noche encanta
y brilla más que el día esplendoroso
bajo un cálido sol. Tu muerte santa

me ha enseñado a morir, padre, dichoso,
y mi mente, del cielo protegida,
por ti penetra en el edén glorioso.

La muerte tan siniestra no es temida
del que va a Dios llevado por la gracia
desde el fin al principio de su vida.

Yo de ese don sintiendo la eficacia,
te podré ver el día postrimero
limpia del polvo vil mi alma se espacia.

Y si, entre padre e hijos, el sincero
amor crece en la gloria todavía,

....

(Traducción: Belmonte Müller)[77]

12. El Juicio Final

Dante cuenta cómo Caronte recoge en su barca a los condenados:

Contra Dios y sus padres blasfemaron,
contra su especie y tiempo y la simiente
que los sembró, y el sitio en que alentaron.

Después, con grandes llantos, esa gente
se reunió en la orilla por do pasa
todo aquel que temor de Dios no siente.

Carón, demonio que al mirar abrasa,
llamándolos, a todos recogía;
da con el remo a aquel que se retrasa.

Como las hojas, cuando ya la fría
estación se aproxima, van cayendo
y la rama su fronda al suelo fía,

de Adán las malas siembras van subiendo
desde aquellas arenas, una a una,
cual aves que al reclamo van cediendo.

(Traducción: Angel Crespo)

Miguel Angel continúa con su *Juicio Final* la narración de Dante. Caronte lleva, inclinando la barca, a los condenados a la playa del infierno de Aqueronte. Aquí se precipita el curvo dinamismo de los cuerpos, que se amontonan tormentosamente como nubes antes de ser precipitadas a las profundidades del infierno.

Miguel Angel comenzó el fresco en la pared del altar de la Capilla Sixtina en el año 1534. Fue inaugurado el primer día de Navidad de 1541, después de siete años. El proyecto se remontaba a Clemente VII, que habló de él por primera vez con Miguel Angel durante la estancia de éste en Roma en 1532 con motivo de las negociaciones de

la *Tumba de Julio II.* Pablo III, sucesor de Clemente, retomó la idea al comienzo de su pontificado. Miguel Angel inició la titánica tarea de mala gana.

Desde 1532 había estado en Roma varias veces para trabajar en la *Tumba de Julio II,* y quizá también para solicitar a Clemente que le protegiera de Alessandro. Hay que conformarse con suposiciones, ya que nada sabemos de las motivaciones de tales viajes a Roma. Llegó por última vez a la Ciudad Santa dos días antes de la muerte de Clemente y se quedó en Roma, pues sin el apoyo del papa no se atrevía a volver a los dominios de Alessandro.

La orden papal de pintar el fresco le arrancó la esperanza de dedicarse por entero al sepulcro de Julio II. La ardua polémica entre el artista y el papa no se repitió; Pablo III supo rodear a Miguel Angel de un agradable clima de trabajo. El *Juicio Final* formaba parte de un trabajo mayor. También la pared de entrada de la Capilla Sixtina había de llevar un fresco de Miguel Angel: *La caída de Lucifer,* que no se realizó porque Pablo III le obligó a pintar la Capilla Paulina.

Tras los desmoralizadores años florentinos encontró por fin la tranquilidad exterior y la calma interior necesarias para trabajar, además de un círculo de amigos que le satisfacían. Esta paz espiritual encontró su expresión en versos ligeros y amorosos:

Te he comprado y muy caro
un grano de no sé qué.
El aroma de tus cabellos me guía a tu presencia.
No importa donde estés, porque yo sigo
ciegamente tus pasos.
Son tus huidas como un dulce juego;
Si tú llevas mi presente a donde vayas
allá iré yo contigo como un ciego.[78]

En Roma trabó amistad con Tommaso Cavalieri, al que veneró con una exaltación de sentimiento que hoy nos resulta extraña si no la juzgamos a la luz de su época, desde el *dolce stil nuovo.* Tolnay escribe: «Su amor era puro. Era una adoración mística de la belleza, de una idea divina reflejada en el hombre, la adoración mística de Dios en la carne.»

Y el propio Miguel Angel habla en un soneto a Cavalieri de *amor puro.* A quien a causa de ese amor le acuse de homosexual se le pueden aplicar las palabras de Miguel Angel escritas como respuesta a censuras de otro tipo a un cardenal acerca de un albacea testamentario: «Ha moldeado en su corazón un Miguel Angel con el mismo barro que él tiene dentro.»[79]



Caronte. Detalle de El Juicio Final. *Capilla Sixtina, Roma.*



Pietro Aretino. Grabado de Gian Jacopo Caraglio.

Cuando Miguel Angel llevaba tres años trabajando en el *Juicio Final,* Pietro Aretino le sugirió ciertas propuestas para ampliar el tema. Unía al consejo la petición de alguna obra del artista y envolvía este deseo en adulaciones siguiendo su costumbre. Miguel Angel le contestó con fino sarcasmo:

«Apreciado micer Aretino, señor y hermano mío: La llegada de vuestra carta me ha provocado alegría y pena a la vez. Alegría porque proviene de vos, que sois en *virtù* único en el mundo; aflicción porque ya he concluido una gran parte de mi pintura, y por tanto no podré

aprovechar vuestras ideas, pese a su fina penetración. Si el día del Juicio final hubiera alboreado ya y vos lo hubierais presenciado, no hubieran podido describirlo mejor vuestras palabras. Respecto a vuestro ofrecimiento de escribir sobre mí, sabed que ello no sólo me agradaría sobremanera, sino que os ruego insistentemente que lo hagáis. ¿Cómo no habría de placerme, cuando reyes y emperadores consideran un gran honor merecer la atención de vuestra pluma? Por mi parte pongo a vuestra disposición mis obras ofreciéndoos lo que pudiera ser de vuestro agrado. Finalmente os suplico que no cambiéis vuestra determinación de evitar Roma, sólo por contemplar mis pinturas. Declino este honor, que sería excesivo. Os saludo.

»Michel'Agnolo Buonarroti.»[80]

Aretino había escrito con entusiasmo hipócrita que «ya hay bastantes reyes en este mundo» y «eclipsáis a Fidias, Apeles y Vitruvio». Miguel Angel le pagó con una moneda de más valor: *Sois en* virtù *único en el mundo.*

Virtù se traduce con dificultad. En el Renacimiento significaba la quintaesencia de todas las virtudes masculinas; comprendía inteligencia, genio y capacidad artística. Esta alabanza tan hiperbólica tuvo que afectar forzosamente a Aretino por su mordaz ironía. La firma de Miguel Angel también es notable: separa su nombre de pila en Michel y Agnolo, lo que quiere decir que firma como el ángel Miguel. Aretino era lo suficientemente inteligente como para reconocer en ello una alusión al arcángel San Miguel.

Con esta carta de noviembre de 1537 Miguel Angel dio por terminada la cuestión, pero no así Aretino. Durante años mendigó, aduló y amenazó en cartas y a través de intermediarios para recibir un regalo. Finalmente Miguel Angel le envió una hoja cualquiera, insignificante. Este dibujo fue demasiado poco para Aretino. Pidió otra cosa, algo mejor. Miguel Angel calló. Aretino reaccionó amenazándole a través de Benvenuto Cellini con que su amor podría transformarse en odio. Miguel Angel no se inmutó. Ocho años habían transcurrido desde la carta de Miguel Angel, cuando Aretino, perdida la paciencia, escribió esa denigrante carta difamatoria que desprestigiaba a Miguel Angel ante Roma y el mundo, llegando incluso a ponerle personalmente en peligro, ya que la actividad de la Inquisición se había recrudecido en Italia. Afirmó que el *Juicio Final* atentaba contra la honestidad, que Miguel Angel lo había convertido en un espectáculo, que incluso en casas de mala reputación obligaría a apartar la vista a aquellos que lo contemplasen, que era más propio de un cuarto de baño voluptuoso que del coro de una capilla. El cielo no permitiría que semejante «maravilla» quedase sin castigo. Recordó entonces a Miguel Angel la

promesa de enviarle una obra artística y continuó diciendo que más le hubiera valido cumplir esa promesa, aunque no fuera más que para acallar a las malas lenguas que afirmaban que sólo hombres jóvenes como Tommaso Cavalieri y Gherardo Perini obtenían favores de Miguel Angel. ¿Pero qué podría esperar un hombre como Aretino, cuando ni los montones de oro que el papa Julio le dejó al escultor le movieron a cumplir sus compromisos? La carta finalizaba con una posdata que decía así: «Si vos sois divino [*devino, di vino = de vino*], yo no soy precisamente de agua.»

Como Aretino tenía por costumbre publicar sus temidas epístolas en forma de circulares, cualquier agresión se convertía a la vez en un peligroso ataque público. Miguel Angel no respondió a sus calumnias, prefiriendo volcarse en la biografía de Condivi, pese a lo cual algunas de ellas se han mantenido en pie hasta la actualidad. Se ha mantenido, sobre todo de obra en obra y de siglo en siglo, la acusación de homosexualidad. Para probar su veracidad se recurre a los poemas de Tommaso Cavalieri, olvidando que Miguel Angel desde sus años jóvenes era un sincero y fervoroso platónico. El neoplatonismo impregnaba de forma tan intensa el círculo vital y artístico de los Médicis que se convirtió en una de las fuerzas rectoras del pensamiento de Miguel Angel. Para él la belleza era la expresión y el reflejo de la Verdad. Así como es un craso error deducir del *Baco* o del *David* inclinaciones pederastas en su autor, tampoco las figuras de los jóvenes desnudos del techo de la Capilla Sixtina o los poemas dirigidos a Tommaso Cavalieri apoyan semejante argumentación. Numerosas composiciones poéticas de Miguel Angel, cuyo destinatario, en opinión casi unánime de la crítica, sería Cavalieri, no estarían en realidad compuestas con el pensamiento puesto en él. Esta equivocada interpretación deriva del empleo del vocablo *Signior* (señor) en poesías de corte amoroso; la palabra desde los tiempos de Dante y Petrarca personifica a Dios y al Amor. Pero además, muchísimos poetas, sobre todo Angelo Poliziano, emplearon el término para designar a la *donna amata*, a la mujer amada. Miguel Angel continuó esta práctica.

Además de las observaciones de Condivi, Miguel Angel expresó en una ocasión su posición personal sobre el tema. Milanesi, en su edición crítica de las cartas, publicó una a la que se ha prestado escasa atención, pese a su relevancia dentro de este contexto. Miguel Angel se queja en ella de un hombre que pretendía a todo trance que admitiera a su hijo como aprendiz. La carta fue redactada en los años en que Miguel Angel trabajaba afanosamente en el proyecto de la fachada de la iglesia de San Lorenzo, en Florencia. Carecemos de datos sobre el destinatario:

«Niccolò: No os pude contestar con claridad anoche en Canto de' Bischeri, como pretendía, porque estaba delante la persona que me habíais recomendado. Quizá vos le hicisteis abrigar esperanzas de que sus deseos se verían confirmados por el éxito; por ello tuve miedo de contradeciros, y me callé lo que a vos os he dicho varias veces a solas. Os lo reitero ahora por escrito: en este momento me es imposible tomar a mi cargo aprendiz alguno, y desde luego en ningún caso me inclinaría por un extraño. Os dije que en los próximos meses no admitiría a nadie para que vuestro amigo sobreentendiese que no quería a su hijo conmigo. Pero él no sólo no entendió, sino que encima me contestó que si veía a su hijo y no lo llevaba a mi estudio, al menos podría llevarlo a la cama. Os digo que renuncio con sumo placer a ese consuelo. Decidle, por tanto, a su padre que no hay nada que hacer. Vos sabréis resolver el asunto de forma satisfactoria. Vuestro servidor...»[81]

El lenguaje claro y directo de la carta debería demostrar de modo concluyente que las difamantes injurias de Aretino carecían de base. Quizá Miguel Angel no debió callar; quizá debió contestar a su vergonzoso panfleto con una sátira similar a la que envió al papa Clemente VII cuando éste le propuso el disparatado proyecto del coloso.

En este periodo le unió una íntima amistad con Vittoria Colonna. La estirpe de los Colonna era una de las más prestigiosas de Italia. Fabrizio, el padre de Vittoria, había sido un famoso condotiero, y su hija estaba casada con el general Ferdinando Francesco d'Avalos, artífice de muchas de las victorias del emperador Carlos V. Avalos derrotó a los franceses en Pavía el año 1525, y gracias a esta victoria el emperador consiguió la hegemonía sobre Italia. Tras enviudar ese mismo año, Vittoria se alejó de reuniones mundanas, fijando su residencia alternativamente en Roma, Viterbo, Orvieto o en la isla de Ischia. Poetas, eruditos y artistas constituían toda su compañía, pero es su amistad con Miguel Angel lo que la ha inmortalizado. Sus propios poemas fueron mucho más conocidos hasta el siglo XIX que los de Miguel Angel, de los que sólo se había editado la edición expurgada de su sobrino segundo. Numerosas cartas y poemas de Miguel Angel, así como las conversaciones registradas por Francisco de Holanda, testimonian de forma imperecedera la extraordinaria amistad que unió a estas dos personas. Hacia 1540 escribe Miguel Angel a Vittoria Colonna:

«Señora marquesa: Era absolutamente innecesario dejar el encargo del crucifijo a micer Tommaso [Cavalieri], convirtiéndolo en



Rowohlt-Archiv, Reinbek bei Hamburg

Efigie de Vittoria Colonna en un medallón de la época.

mediador entre vuestra excelencia y yo, vuestro servidor, puesto que estoy en Roma. Sabéis que estoy a vuestra entera disposición y que deseo hacer por vos lo que no he hecho por ninguna otra persona de este mundo. Seguramente no os habéis dado cuenta de ello porque una gran tarea [el *Juicio Final*] me absorbe por completo. Ambos sabemos que el amor no necesita promotores ni intermediarios, que los amantes no duermen y que, por tanto, el mediador sobraba. Quizás os diera la impresión de que yo había olvidado, pero no: yo trabajaba en silencio para sorprenderos con un obsequio inesperado. Mi proyecto se ha venido abajo: "No obra bien quien olvida tan de prisa semejante fidelidad".

»Servidor de Vuestra Excelencia,
»Michelagniolo en Roma.»[82]

Miguel Angel, pues, proyectaba regalarle un crucifijo, y le envió un apunte junto con un soneto.

Alegras tú mis últimas jornadas,
avivas mi corazón envejecido,
y al de todos prefieres mi saludo
aunque tienes un sin fin de admiradores:

Espíritu fugaz, huido de mis ojos,
y más hundido aún en mis entrañas,
la esperanza de verte mitiga los dolores
que produce mi nostalgia impetuosa.

Agradezco tus favores con el verso,
ese dulce rescoldo que calienta
la lóbrega mazmorra de mi alma.

¡Qué premio! Recibes de mis manos
una obra pequeña y me compensas
con tu alma admirable y salvadora.[83]

Cuando la marquesa de Pescara residía en Roma, acostumbraba encontrarse con Miguel Angel en el Quirinal; allí, junto a la entrada al parque de los Colonna se levantaba la pequeña capilla del monasterio de San Silvestro in Monte Cavallo, perteneciente a la orden de los dominicos. Miguel Angel y Vittoria se reunían en el patio del convento, más bien un jardín, para conversar sobre la actualidad o para discutir sobre arte y literatura. Con frecuencia, tales conversaciones tenían como marco su círculo de amigos y conocidos: uno de ellos, Francisco de Holanda, se convirtió en el Eckermann* de Miguel Angel. Este joven miniaturista portugués había llegado a Italia becado por su rey para estudiar arte. Todas las conversaciones recogidas por Holanda se refieren a la pintura, vocablo que, en el uso idiomático de Miguel Angel, engloba pintura, escultura y arquitectura: en dicho concepto el artista compendiaba las artes plásticas. Miguel Angel consideraba el dibujo la base esencial de la pintura; seguía, pues, el ejemplo de Donatello, de cuyas enseñanzas únicamente conocía su lema, que él transmitía a sus alumnos: «Os enseño cuanto sé de escultura con una sola palabra: ¡Dibujad!»

(*) Escritor alemán y secretario particular de Goethe; debe su fama a sus *Conversaciones con Goethe* (1836-1848), de influencia decisiva a la hora de esclarecer la vida del inmortal poeta. (N. del traductor.)



British Museum. Londres

Bocetos de Miguel Angel para la Madonna Médicis que sirvieron de modelo a su alumno Antonio Mini. Al lado, unos dibujos descoloridos de Mini a carbón y rojo de almagre. Abajo a la derecha, una observación de Miguel Angel: Disegnia antonio disegnia/disegnia e non perder tempo.. *British Museum, Londres.*



Miguel Angel a edad avanzada. Miniatura de Francisco de Holanda.

Frases muy similares dirigía Miguel Angel a Antonio Mini: «¡Dibuja, Antonio, ejercítate en el dibujo una y otra vez, Antonio, y no pierdas el tiempo!»[84]

En una de las conversaciones transcritas por Holanda, Miguel Angel afirma: «El dibujo, denominado también esbozo, es la quintaesencia de la pintura, de la escultura y de la arquitectura. Es la raíz de todo arte y de toda ciencia, y quien lo domina goza de un poder incalculable: el poder de crear formas más grandiosas que cualquier torre de este mundo; el poder de representarlas por medio de colores o de cincelarlas en la piedra. Cualquier muro o pared resultarían unos límites demasiado estrechos para desarrollarlo. El artista que lo posea podrá pintar frescos al antiguo modo de los italianos y utilizar cuantas mezclas y tonalidades de color precise; sabrá pintar al óleo con un conocimiento, una audacia y una perseverancia mayores que las que poseen muchos de los artistas, y finalmente, quien domine este arte, hará de un pequeño trozo de pergamino algo tan sublime y perfecto como cualquier otra creación artística...»

Intervino entonces Lattanzio: «Me gustaría saber de qué temas debe ocuparse un arte tan profundo y singular. ¿Qué es lo que hay que pintar? ¿Asuntos mundanos, como torneos, batallas, reyes y emperadores vestidos de ricos brocados, doncellas bien ataviadas, paisajes rurales o el entorno urbano? ¿O bien han de representarse asuntos religiosos por medio de ángeles ò santos? ¿Hay que utilizar el oro o la plata, es decir, los colores delicados o los fuertes?»

«La tarea de la pintura es mucho más concreta que lo que vos acabáis de describir —contestó Miguel Angel—. La pintura más excelsa debe ser un reflejo, una imitación de cuanto Dios, con su eterno amor y sabiduría, ha creado, ya sea de los seres hechos a su imagen y semejanza, ya de los animales y pájaros que son menos bellos. Pero al mismo tiempo, el pintor debe aspirar a la perfección que exige cada tema. A mi juicio la pintura que copia la obra de Dios merece el calificativo de sublime y divina, ya represente hombres, animales salvajes desconocidos aquí, un humilde pez, un pájaro o cualquier otra criatura. Esta labor no exige el empleo del oro o la plata, ni colores ajustados, sino únicamente la pluma, el lápiz o la tinta. Dibujar cada uno de estos asuntos de acuerdo con su propia naturaleza es, en mi opinión, recrear la obra de Dios inmortal y creador, y la obra resultante será tanto más noble y perfecta cuanto más correcta y sabiamente sepa reflejar esa realidad.»

La amistad de Miguel Angel y Vittoria duró hasta la muerte de ésta, acaecida el 25 de febrero de 1547. Esta pérdida sumió a Miguel Angel en un estado de postración, y jamás se resignó a ella:

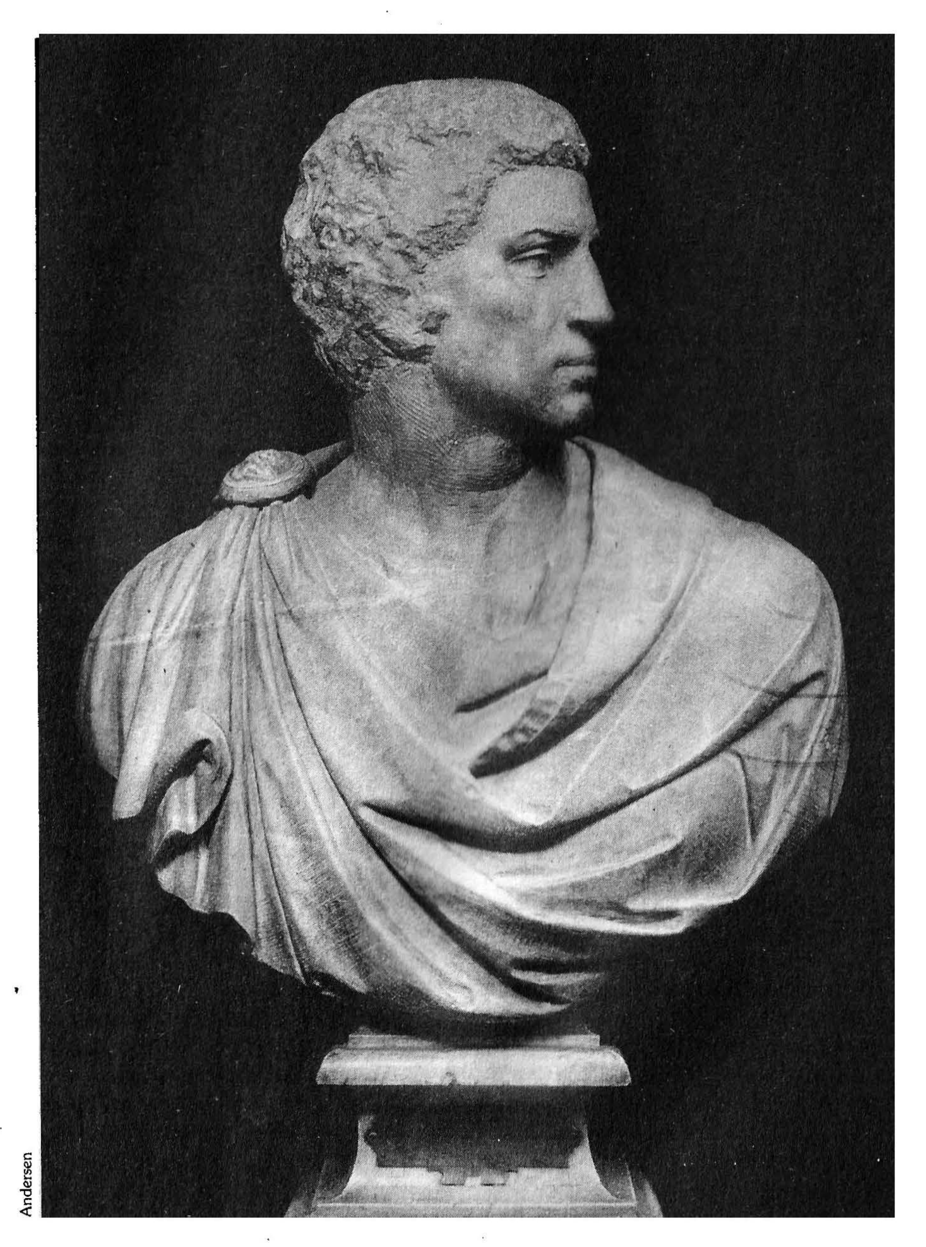
Vuélveme el tiempo aquel en que corría
ciego de amor, sin riendas y sin freno;
vuélveme el rostro angélico y sereno
que Dios colmó de encanto y de alegría.

Vuélveme el vivo andar que acorto hoy día,
cargado de años y de achaques lleno,
y fuego y agua escóndeme en el seno,
si quieres que arda y llore todavía.

Y si es verdad, Amor, que sólo vives
del llanto amargo y dulce que recibes,
te dará el de este anciano un goce breve.

Ya el alma va a tocar la otra ribera
y el dardo de otro amor herirla debe,
quemándose en más alta y noble hoguera.[85]

(Traducción: Belmonte Müller)



Bruto, *busto realizado por Miguel Angel en 1539. Museo Nacional, Florencia.*

Vittoria falleció poco antes de cumplir el artista 72 años. Tres meses atrás había muerto su amigo y abogado Luigi del Riccio. Este se había hecho indispensable para Miguel Angel por su entrega, y porque resolvía con serenidad los asuntos del artista, extraordinariamente complejos de por sí y con frecuencia complicados adicionalmente por la propia personalidad del artista. Del Riccio había cuidado a Miguel Angel durante sus épocas de convalecencia con suma abnegación. Aconsejaba al escultor, y tuvo una participación muy destacada en el fin del drama de la tumba por su intervención en el contrato de 1542. Miguel Angel apreciaba tanto su estilo literario que, a menudo, le confiaba la redacción de escritos privados de escasa relevancia, que eran, en realidad, muestras de cortesía:

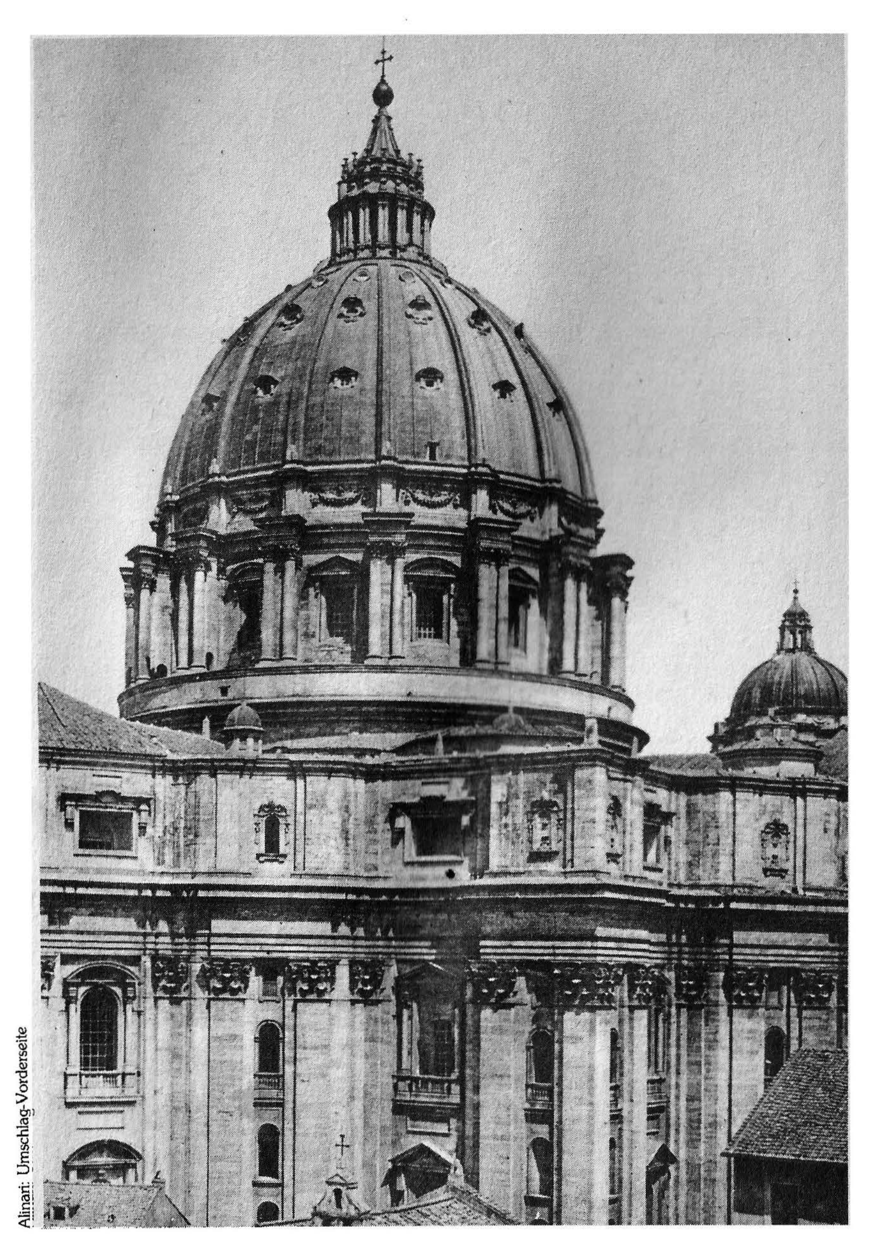
«Mi querido micer Luigi: Como sé que sois cortés y un maestro en ese difícil arte, que a mí me resulta tan ajeno, y como monseñor di Todi me ha remitido un regalo del que ya os informará Urbino, os ruego por la presente que ya que sois su amigo, se lo agradezcáis en mi nombre con esa cortesía vuestra que os es tan natural, pero que a mí me obliga a malabarismos a los que no estoy acostumbrado.»

Riccio fue el lector crítico de sus poesías, e incluso quiso publicarlas, pero desgraciadamente este proyecto se detuvo en los trabajos preliminares, debido quizá a la muerte de Riccio, que era el motor de esta empresa literaria.

El escultor Miguel Angel se dedicó a la pintura durante 15 años. Tras *El Juicio Final*, creó los dos frescos de la Capilla Paulina: *La crucifixión de San Pedro* y *La conversión de San Pablo*.

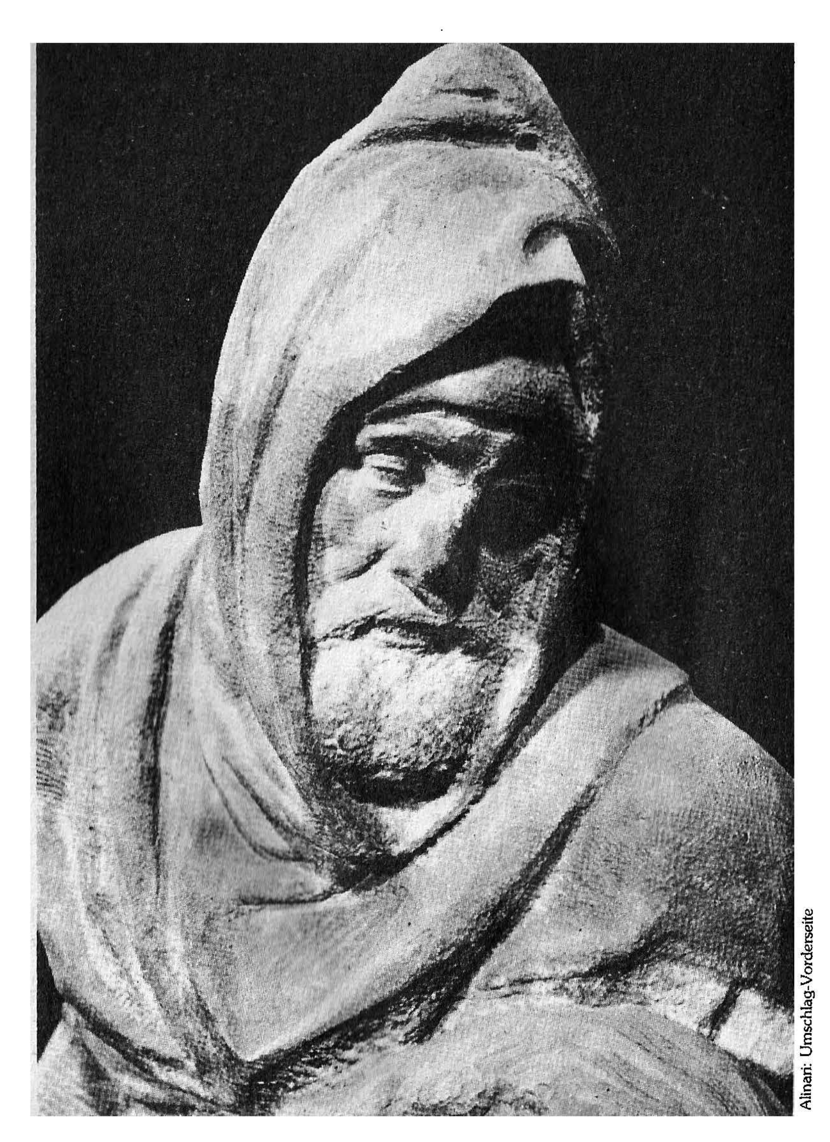
El martillo y el cincel, las cuñas y la sierra fueron sus instrumentos preferidos. Cuando las tropas de los desterrados florentinos aliadas con las francesas perdieron definitivamente la libertad de Florencia en la batalla de Montemurlo frente a los ejércitos de Cosimo I y del emperador, Miguel Angel, por sugerencia de Giannotti, cinceló el *Bruto*, obra que constituyó al mismo tiempo una glorificación del tiranicida Lorenzino de Médicis, asesino del embrutecido duque Alessandro.

El resto de su vida lo dedicó a la arquitectura, en concreto a la cúpula de San Pedro. El 1 de septiembre de 1535, el papa Pablo III había nombrado a Miguel Angel «arquitecto, escultor y pintor de la Sede Apostólica», título vitalicio dotado con 1.200 escudos de oro anuales. El 1 de enero de 1547 le nombró arquitecto mayor de San Pedro, y su sucesor Julio III confirmó, cinco años más tarde, dicho nombramiento. Miguel Angel se calificaba a sí mismo de *esecutore* del plan de Bramante. Además de este último, Rafael, Peruzzi y Sangallo el Joven habían colaborado en el proyecto y construcción de dicha



Alinari: Umschlag-Vorderseite

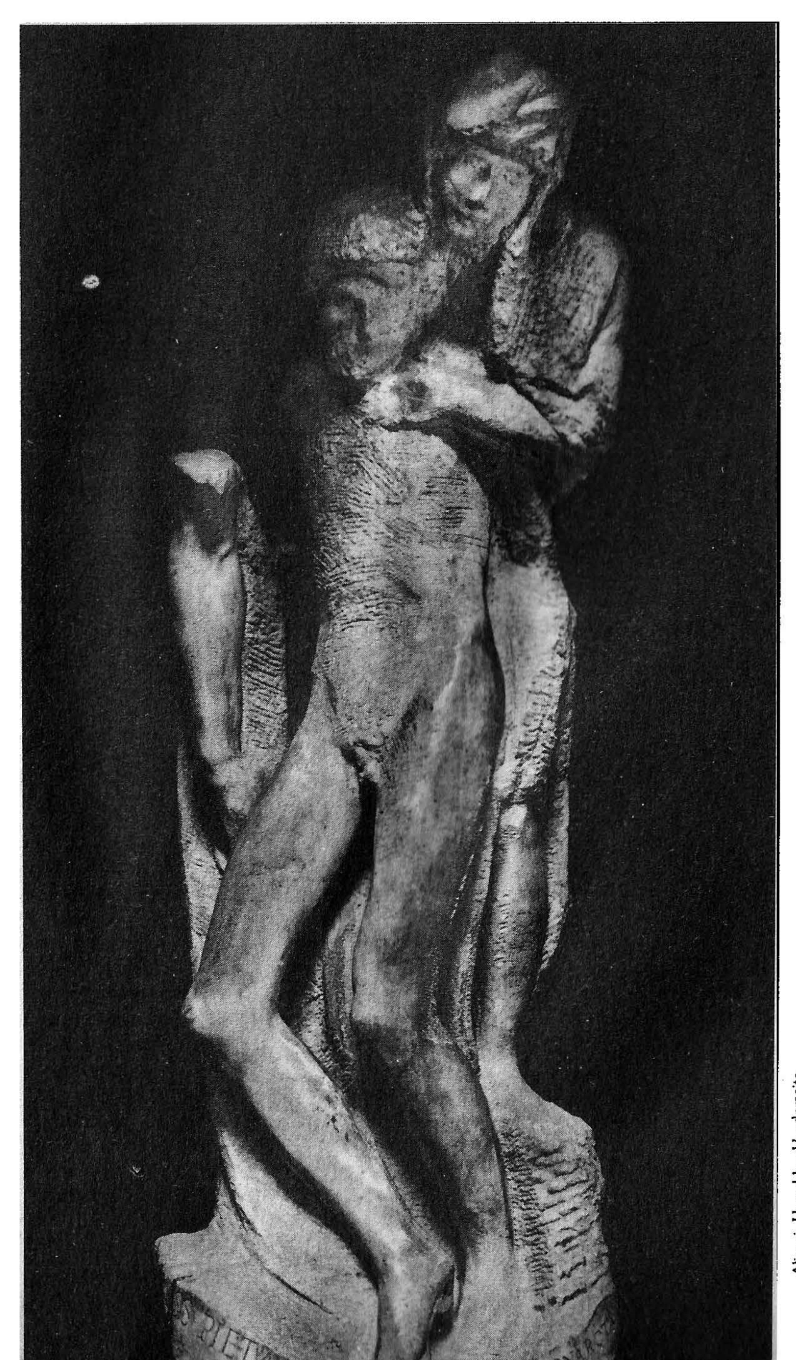
Vista de la cúpula y parte posterior de la basílica de San Pedro.



Alinari: Umschlag-Vorderseite

Autorretrato de Miguel Angel como el Nicodemo de la Pietà *de la catedral de Florencia, realizada entre los años 1548 y 1555.*

La Pietà Rondanini, *conservada en el Museo de Castello Sforzesco, Milán.* ▶



Alinari: Umschlag-Vorderseite

obra. Burckhardt escribe a propósito de esta última obra de Miguel Angel: «La cúpula de Miguel Angel, de dimensiones considerablemente superiores a las de antiguos proyectos, ofrece desde el exterior quizá la vista más bella y grandiosa que haya logrado jamás la arquitectura en toda su historia.»

El anciano maestro, cuya fama eclipsaba a todos los artistas de su época, sufrió una avalancha de encargos arquitectónicos: hizo los planos para la Plaza del Capitolio y para los palacios circundantes, para el Palacio Farnesio, la Porta Pia, la iglesia de los florentinos y las fortificaciones de Roma.

Sus últimas esculturas en mármol fueron la *Pietà* de la catedral de Florencia, cuyo Nicodemo es un autorretrato de su figura a los dieciocho años, la *Pietà Palestrina* y la *Pietà Rondanini*. Cualquier observador medianamente avisado relacionaría inmediatamente estos grupos tomados de la Pasión con los *Esclavos inacabados* de la *Tumba de Julio II*: todos ellos son pura «angustia petrificada» que emerge del mármol proveniente del nebuloso reino de las ideas.

El 18 de febrero de 1564 moría Miguel Angel, solo consigo mismo a pesar de su fama, asistido por sus médicos, y acompañado por su sirviente Antonio y sus amigos Tommaso Cavalieri y Daniele da Volterra. Cuatro días antes labraba aún la *Pietà Rondanini*. Su sobrino Leonardo llegó demasiado tarde, porque el anciano Miguel Angel se encolerizaba si el último Buonarroti se preocupaba excesivamente de él.

Miguel Angel quiso ser enterrado en Florencia, así que hasta su último viaje fue una huida. El féretro fue sacado secretamente de Roma, porque se temía que sus habitantes querrían a toda costa que los restos mortales del maestro permanecieran en su ciudad.

Se cumplió, pues, la última voluntad de Miguel Angel de reposar en su patria: fue enterrado en la iglesia de Santa Croce de Florencia. En su casa de Roma se hallaron en un arcón 8.000 ducados de oro (aproximadamente 320.000 dólares). Su patrimonio, incluyendo sus haberes bancarios, es hoy incalculable: sólo sus propiedades en bienes inmuebles valían una fortuna, pero él jamás hizo ostentación de su riqueza, porque vivió durante toda su vida, excepto un corto periodo de su adolescencia, como un humilde artesano.

michelagniolo

Notas

1. Gaetano MILANESI: *Le lettere di Michelangelo Buonarroti edite ed inedite pubblicate coi ricordi ed i contratti artistici per cura di G. Milanesi.* Florencia, 1875, LXXX.
2. MILANESI, op. cit., CXCV.
3. Karl FREY: *Die Dichtungen des Michelagniolo Buonarroti.* Berlín, 1897, LXXXI.
4. Karl FREY: *Le vite di Michelangelo Buonarroti scritte da Giorgio Vasari e da Ascanio Concivi con aggiunte e note.* Berlín, 1894, p. 255.
5. Karl FREY: *Michelagniolo Buonarroti. Quellen und Forschungen zu seiner Geschichte und Kunst.* Berlín, 1907. Vol. I, p. 3.
6. MILANESI, op. cit., CXXII.
7. MILANESI, op. cit., XL.
8. FREY, *Le vite...*, op. cit., p. 13.
9. MILANESI, op. cit., CCCXLII.
10. Según Charles de TOLNAY: *Michelangelo.* Vol I: *The Youth of Michelangelo.* Princeton, 1938-1960, pp. 227 ss. La cuestión de qué estatuas son obra de Miguel Angel y cuáles fueron únicamente retocadas por él no ha sido contestada de forma unánime por los investigadores. F. Kriegbaum considera a *San Pedro* y *San Pablo* obras de Miguel Angel, y de la misma opinión es el profesor Gramberg de Hamburgo, a quien el autor agradece la revisión crítica del manuscrito.
11. MILANESI, op. cit., CCCXXXI.
12. MILANESI, op. cit., pp. 613 ss.
13. MILANESI, op. cit., I.
14. MILANESI, op. cit., XLVI.
15. MILANESI, op. cit., III.
16. MILANESI, op. cit., CCCLXXXIII, CCCXLIV.
17. MILANESI, op. cit., CCCXLIII.
18. MILANESI, op. cit., CCCLXXXIII.
19. MILANESI, op. cit., XLVIII, XLIX.
20. MILANESI, op. cit., IV, LII, LV.
21. MILANESI, op. cit., CXXIV, CXXV, LXI.
22. MILANESI, op. cit., LXII.
23. MILANESI, op. cit., LXIII, LXIV, LXVIII.
24. MILANESI, op. cit., LXXII.
25. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., VII.
26. MILANESI, op. cit., LXXV.
27. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., LXXXV.
28. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., LXXX, 2.
29. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., XLII, XLI, LI.
30. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., XXV.
31. W. MAURENBRECHER: *Die Aufzeichnungen des Michelangelo Buonarroti im Britischen Museum in London und im Vermächtnis Ernst Steinmann in Rom.* Leipzig, 1938, p. 5.
32. MILANESI, op. cit., CCCXLIV, CDLXII.
33. MILANESI, op. cit., p. 563.

34. MILANESI, op. cit., X.
35. MILANESI, op. cit., XVIII.
36. MILANESI, op. cit., CXXVII.
37. MILANESI, op. cit., LXXX.
38. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., IX.
39. MILANESI, op. cit., LXXXI.
40. MILANESI, op. cit., XXII.
41. MILANESI, op. cit., IX.
42. MILANESI, op. cit., XVIII.
43. MILANESI, op. cit., LXXXV.
44. MILANESI, op. cit., XC.
45. MILANESI, op. cit., XCI.
46. MILANESI, op. cit., XXXVII.
47. MILANESI, op. cit., XXXVI.
48. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., X.
49. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit. LXIX.
50. MILANESI, op. cit., CDXC.
51. MILANESI, op. cit., XV.
52. MILANESI, op. cit., CCCXLV.
53. MILANESI, op. cit., pp. 636 ss.
54. MILANESI, op. cit., XCII.
55. MILANESI, op. cit., CVII.
56. MILANESI, op. cit., CCCXLVIII.
57. MILANESI, op. cit., p. 581.
58. MILANESI, op. cit., CXIV, CXVI, CXIX.
59. MILANESI, op. cit., CXVI, CXVIII, CXIX.
60. MILANESI, op. cit., CCCLVI.
61. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., XVII.
62. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., XVII.
63. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., LXXIII.
64. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., XVIII.
65. MAURENBRECHER, op. cit., pp. 93 ss. y tabla 13.
66. Hans MACKOWSKY: *Michelagniolo.* Stuttgart, 1947, p. 232.
67. FREY, *Quellen...*, op. cit., I, p. 16.
68. MILANESI, op. cit., CDVI.
69. MILANESI, op. cit., pp. 601 ss.
70. MILANESI, op. cit., pp. 601 ss.
71. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., CIX, 16.
72. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., CIX, 17.
73. MILANESI, op. cit., CCCLXXXI.
74. MILANESI, op. cit., CCCXCIX.
75. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., XXXV.
76. MILANESI, op. cit., CDXXXV.
77. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., LVIII.
78. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., LVI.
79. MILANESI, op. cit., CDXXXV.
80. MILANESI, op. cit., CDXXXI.
81. MILANESI, op. cit., CCCLIII.
82. MILANESI, op. cit., CDLV.
83. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., LXXXVIII.
84. Francisco de HOLANDA: *Vier Gespräche über die Malerei zu Rom 1538.* Viena, 1899, p. 59. Observación en el dibujo de un alumno, British Museum, Londres.
85. FREY, *Die Dichtungen...*, op. cit., CXIX.

Cronología

1475 6 de marzo: nacimiento de Miguel Angel en Caprese.
1482 Se supone que en este año Miguel Angel ingresa en la escuela de Francesco de Urbino.
1485 Segundo matrimonio del padre de Miguel Angel.
1488 1 de abril: los hermanos Domenico y Davide Ghirlandaio se comprometen, mediante contrato, a enseñar a Miguel Angel en su taller durante tres años.
1489 Miguel Angel abandona antes de tiempo el tallar de Ghirlandaio e ingresa en la escuela de escultura de Lorenzo de Médicis, regida por Bertoldo di Giovanni.
1491 Se supone que en esta fecha, Miguel Angel, con el permiso del prior Fra Nicholaio di Giovanni, comienza sus estudios de anatomía en el hospital del Santo Spirito.
1492 9 de abril: muere Lorenzo de Médicis. Miguel Angel abandona el palacio volviendo a la casa paterna. Comienza una estatua de Hércules de gran tamaño que finaliza en 1494, desaparecida. Esculpe *La batalla de los centauros y los lapitas.*
1494 Enero: se traslada de nuevo al palacio Médicis a instancias de Pietro II. Ante la doble amenaza del avance hacia la ciudad de las tropas francesas y la creciente oposición a los Médicis, abandona Florencia a mediados de octubre, dirigiéndose a Venecia. Desde allí irá a Bolonia, alojándose en casa de Gianfrancesco Aldovrandi. Por encargo de éste cincelará tres estatuas: *San Petronio, San Próculo* y un *Angel portando un candelabro.* Los Médicis son expulsados de Florencia.
1495 Regreso a Florencia. Miguel Angel realiza para Lorenzo de Pierfrancesco de Médicis un San Juan niño, desaparecido.
1496 Viaje a Roma. En esta ciudad, Miguel Angel gana la protección del cardenal Riario y del banquero Jacopo Galli.
1497 Su hermano Leonardo, dominico, huye de Viterbo. Muere su madrastra.
1498 Miguel Angel corta en Carrara el mármol para la *Pietà* y el 27 de agosto firma el contrato.
1499 Terminación de la *Pietà.*
1500 Miguel Angel asiste a un curso sobre matemáticas y astronomía impartido por Copérnico.
1501 Regreso a Florencia. En junio, Miguel Angel firma un contrato con el cardenal Francesco Piccolomini (desde 1503, el papa Pío III) por el que se compromete a realizar quince esculturas para la capilla Piccolomini de la catedral de Siena.
16 de agosto: los cónsules del gremio de tejedores y el maestro de

obras del alpende de la catedral encomiendan a Miguel Angel la realización del *David*, obra que comenzará a esculpirse el 13 de septiembre.

1503 Los cónsules del gremio de tejedores le encargan esculpir los doce apóstoles para la catedral. Miguel Angel sólo realizó el *San Mateo*.

1504 Terminación del *David*. La estatua se instala en la puerta del palacio de la Signoria. En octubre, Miguel Angel recibe el encargo del cartón de la *Batalla de Cascina*.

1505 Concluye la *Madonna Pitti* —comenzada en 1504— y esculpe la *Madonna Taddei*. En marzo acude a Roma llamado por el papa y realiza el primer proyecto de la *Tumba de Julio II*. En diciembre se anula el contrato de los doce apóstoles para la catedral de Florencia.

1506 Miguel Angel contempla con su amigo Sangallo el recién descubierto grupo de *Laocoonte*. Julio II abandona el proyecto de su tumba. En abril, Miguel Angel abandona Roma y propone al papa continuar los trabajos de la tumba en Florencia, a lo que éste se niega. El artista rechaza el ofrecimiento del sultán Bajasid II de construir un puente. Reconciliación con Julio II en Bolonia.

1508 En febrero termina una estatua en bronce de Julio II que había comenzado en diciembre del año anterior. El 10 de mayo comienza las pinturas de la Capilla Sixtina.

1510 Muere su hermano Leonardo. Miguel Angel viaja a Bolonia, pasando por Florencia, para ver al papa.

1511 Regreso a Roma.

1512 Miguel Angel termina de pintar la bóveda de la Capilla Sixtina poco después del regreso de los Médicis a Florencia.

1513 Miguel Angel firma con los albaceas testamentarios de Julio II (fallecido el 21 de febrero) el contrato del segundo proyecto de la Tumba. Esculpe el *Esclavo atado* y el *Esclavo moribundo*. Comienza el *Moisés*.

1518 Contrato de la fachada de la iglesia de San Lorenzo de Florencia. Conflictos entre las canteras de Carrara y Pietrasanta. Miguel Angel viaja a Pisa y Génova para conseguir barcas que transporten los bloques de mármol.

1520 Un breve de León X anula el contrato de la fachada de San Lorenzo.

1521 Comienza a trabajar en la Sacristía Nueva y en las tumbas de Giulano y Lorenzo de Médicis. Empieza a esculpir *La Aurora*.

1522 Nuevos problemas con la *Tumba de Julio II:* los herederos de éste se impacientan y reclaman la devolución de los honorarios percibidos por Miguel Angel.

1524 Comienza los trabajos del vestíbulo y la sala de la Biblioteca Laurenciana. Inicia para la Capilla Médicis *El Crepúsculo* y la estatua de *Lorenzo*.

1525 Inicia *El Día, La Noche* y la *Madonna Médicis*. Cuarto proyecto de la *Tumba de Julio II*. Escribe el *Tratado de las enfermedades de la vista* y el fragmento filosófico *Verdad y error*.

1527 Expulsión de los Médicis.

1528 Miguel Angel es invitado a participar en la inspección de las fortificaciones y desde entonces tomará parte como asesor en su construcción. Su hermano Buonarroto muere víctima de la peste.

1529 10 de enero: Miguel Angel es nombrado miembro del Consejo de defensa de los Nueve.
6 de abril: se le nombra comisario general de las fortificaciones y defensas. En julio viaja hasta Ferrara para inspeccionar las fortificaciones y le promete una obra al duque Alfonso, señor de la ciudad.
21 de septiembre: tras advertir infructuosamente al gobierno de Florencia de la traición del capitán Malatesta Baglioni, Miguel Angel abandona la ciudad, dirigiéndose a Venecia. Pocos meses después regresa a Florencia.

1530 Miguel Angel trabaja en secreto en las tumbas de los Médicis. Pinta la *Leda* para el duque Alfonso.
12 de agosto: Baglioni ha traicionado a Florencia; la ciudad capitula y asiste al retorno de los Médicis. Miguel Angel se esconde y no abandona su refugio hasta que el papa le garantiza la vida y la libertad. Reanuda el trabajo en las tumbas de los Médicis. Comienza a esculpir un Apolo para Baccio Valori.

1531 Inicia la estatua de Giuliano y acaba *La Aurora* y *El Crepúsculo* para las tumbas de los Médicis. Los Médicis regresan a Florencia. Alessandro, que será más tarde un encarnizado enemigo de Miguel Angel, es designado regente hereditario de Florencia.

1532 Se firma un nuevo contrato de la *Tumba de Julio II.* Miguel Angel viaja a Roma y conoce a Tommaso Cavalieri.

1533 El artista baraja la idea de marchar definitivamente a Roma y permanece en Florencia sólo de junio a octubre.

1534 Miguel Angel vuelve a Florencia por última vez. Acaba las estatuas de Giuliano y Lorenzo y *El Día, La Noche* y la *Madonna Médicis* para las tumbas de la Sacristía Nueva. Su padre, Lodovico, muere en Settignano. En septiembre, el artista abandona Florencia para siempre. Dos días después de su llegada a Roma, fallece el papa Clemente VII y accede al papado Pablo III. Miguel Angel recibe de él el encargo de pintar en la Capilla Sixtina *El Juicio Final.*

1535 Miguel Angel recibe el nombramiento de Primer arquitecto, escultor y pintor del Vaticano.

1536 Se supone que en este año, Miguel Angel conoce a Vittoria Colonna.

1539 Esculpe el *Bruto.*

1541 25 de diciembre: inauguración del *Juicio Final.*

1542 Comienza a pintar en la Capilla Paulina el fresco de *La Crucifixión de San Pedro.* Se firma el último contrato de la *Tumba de Julio II.* Comienza a esculpir para ésta las estatuas de *Lía y Raquel.*

1545 Termina finalmente la *Tumba de Julio II* y *La Crucifixión de San Pedro.*

1546 Comienza a pintar el fresco de *La Conversión de San Pablo,* también en la Capilla Paulina. Recibe el encargo de trabajar en el palacio Farnesio.

1547 1 de enero: se le nombra arquitecto de San Pedro.
25 de febrero: fallece Vittoria Colonna.

1548 Muere su hermano Giovansimone.

1550 Miguel Angel trabaja en la *Pietà* que se conserva en la catedral de Florencia. Realiza también los proyectos de la iglesia de San Juan de los Florentinos, que nunca se construyó.

1552 Cosimo I de Médicis intenta convencer a Miguel Angel para que vuelva a Florencia. El 23 de enero, un breve de Julio III confirma a Miguel Angel en su cargo de arquitecto de San Pedro.

1553 Ascanio Condivi publica la *Vita di Michelagnolo*, considerada la autobiografía del artista.

1555 Comienza la *Pietà Rondanini*. Fallece su hermano Gismondo.

1558 Miguel Angel construye el modelo en madera de la cúpula de San Pedro.

1560 El pontífice Pablo IV ordena a Daniele da Volterra cubrir los desnudos de algunas figuras del *Juicio Final*. Cosimo I de Médicis se encuentra en Roma y visita a Miguel Angel. Este realiza los proyectos de la iglesia de Santa Maria degli Angeli y de la Puerta Pía en Roma.

1564 18 de febrero: Miguel Angel muere en Roma a los 88 años de edad.

Testimonios

Albert Erich Brinckmann:
La significación y trascendencia de Miguel Angel se proyecta hacia unos límites tan lejanos como no ha conocido ningún otro artista genial; límites que son como una especie de perímetro defensivo que cierra su obra e impide al observador distraerse con cualquier otra cosa que no sea ella misma. Dentro de ese perímetro se desarrolla la evolución más perfecta del lenguaje de las formas, sin el cual no se puede concebir el arte europeo posterior. El propio Miguel Angel se definió siempre como escultor y tuvo conciencia clara de la parcialidad de su genio: a lo largo de toda su vida experimentó y dinamizó las formas plásticas. En escultura creó la más intensa corporalidad humana que se haya visto nunca. En pintura reflejó la esencia de lo que a partir de él constituiría la meta de la pintura monumental: la grandiosidad del hombre. Finalmente y por medio de la antropomorfización de los elementos arquitectónicos convirtió la arquitectura, hasta entonces fundamentalmente matemático-estereométrica, en una arquitectura mucho más dinámica e intuitiva.
(Michelangelo. Vom Ruhme seiness Genius in fünf Jahrhunderten)

Carl Gustav Carus
Me impresionaron mucho más los frescos de la bóveda que el *Juicio Final.* La naturalidad, la perfección extrema y el absoluto dominio de los efectos lumínicos, deslucidos en la actualidad por el deterioro de los colores, demuestran la poderosa fuerza creadora que animaba a Miguel Angel. Al mismo tiempo las figuras casi desprenden vida: cómo armonizan los grupos de José, la madre y el niño en los espacios laterales. ¡Qué vitalidad desprenden las figuras de Adán y Eva, y las escenas de la creación! Todo es extraordinario: los profetas, las figuras en cornisas y esquinas (una de ellas se convirtió en mi favorita: se trata de un joven sentado a la izquierda junto a la creación de Adán), el claroscuro de las figuras que parecen esconderse tras los arcos. Miguel Angel es una de esas personas cuyo interior derrocha tanta sensibilidad y genialidad que no hallan fácilmente la oportunidad para manifestarlos en toda su grandeza. Por eso se aíslan, y es ese obligado aislamiento lo que les confiere una cierta dureza que se manifiesta, a menudo, en formas violentas y rudas.
(Reise durch Deutschland, Italien und Schweiz)

Hermann Grimm
La carrera de Miguel Angel ilustra la evolución de la actividad artística que pasa de ser un arte liberal a un arte al servicio de los príncipes. Miguel Angel acabó siendo casi un arquitecto de corte, y Tiziano, el pintor oficial. Lo que a partir de él se creó en el Arte obedeció casi sin excepciones al gusto de monarcas grandes y pequeños por la suntuosidad: cuadros religiosos para los dueños del poder espiritual, y mundanos para los poseedores del poder político. Este fenómeno amplifica el ámbito concreto en que ha de trabajar el artista, limita su tiempo y evidencia la destreza de los artistas, porque cada vez tienen que crear más rápida y brillantemente. Los modelos perfectos son Tiziano y Miguel Angel. Tiziano por su técnica: desde cerca las pinceladas se yuxtaponen casi sin mezclarse los colores, pero el conjunto, sin embargo, produce un efecto extraordinario. Miguel Angel, por la dinámica variedad de posturas de sus obras que hacían casi innecesaria la imitación de la naturaleza por los escultores; por sus construcciones tan grandiosas que aventaban las ideas propias de los demás arquitectos. Miguel Angel y Tiziano, cada uno en su campo, son paradigmas perfectos.
(Michelangelo)

Fredrich Kriegbaum
Las obras de Miguel Angel Buonarroti exigen una peculiar forma de interpretación estética no requerida por las creaciones de ningún otro artista en el ámbito cultural de Occidente. El observador imparcial se ve inmerso en un piélago de cualidades exquisitas que no son evidentes cada una por separado, sino que actúan en conjunto y tienen que ser disfrutadas como una misteriosa totalidad incluso cuando se observa un detalle mínimo de una obra. La belleza de lo corporal que se patentiza a cada paso parece ser una de tales cualidades. La idea de belleza del toscano Miguel Angel, exuberante y desbordada, brota, por la propia dinámica de la historia, del suelo de la más fértil provincia artística italiana con la pujanza y necesidad propias de un fenómeno natural. Tan sólo el haber situado la belleza en cimas tan inmarcesibles es, de por sí, una aportación única a la historia.
(Michelangelo Buonarroti. Die Bildwerke)

Hans Mackowsky
En el origen del gran movimiento espiritual llamado Renacimiento está Dante, en el final, Miguel Angel. Artista y poeta son dos parcelas inseparables, interrelacionadas. Si Dante encarna la cultura del futuro Renacimiento, Miguel Angel personifica esa misma cultura dentro de un Renacimiento acabado. Su individualidad, su unicidad tan enérgicamente defendida, abarca incluso su físico; el destino final de ambos rubrica acontecimientos vitales muy semejantes. Sus poderosas siluetas se alzan por encima del horizonte, muy por encima de aquellos otros nombres que ya forman parte de la historia de la Literatura o del Arte. Dante y Miguel Angel son todo un símbolo de dos momentos históricos que marcaron un hito en la evolución espiritual de la humanidad.
(Michelagniolo)

Thoman Mann

¡Qué obra tan extraordinaria la de Miguel Angel, ejecutada por su mano poderosa en medio de una profunda y persistente melancolía! «*La mia allegrezz' è la maninconia*», escribe él, mientras nosotros leemos estremecidos de respeto uno de sus sonetos, compuesto quizá en el andamio mientras trabajaba en el *Juicio Final*, que supone una glorificación nostálgica de la noche, «imagen benévola de la muerte», y último refugio a la hora del dolor. El poder de atracción de esta nostalgia, el deseo de dormir y no ver ni oír, de ser piedra en lugar de hombre («porque el daño y el oprobio continúan») se relacionan difícilmente con su capacidad creadora, cuya ilimitada energía y su derroche de fuerza son precisamente un trasunto de la melancolía. Pero ¿de dónde proviene esa continua tristeza de un creador agraciado por el cielo por una plasticidad avasalladora? Pienso que mana de una sensualidad desmedida y opresiva que aspiraba al mismo tiempo a lo puro, a lo espiritual, a lo divino y que se manifestaba siempre como anhelo de trascendencia. «Mi deseo, que gobierna mis sueños —escribe Miguel Angel—, me lleva con frecuencia desde los abismos de la oscuridad a las alturas de la luz.» Ese deseo es el amor, la pasión por la obra que no quería o no podía terminar, la pasión por la belleza de los seres vivientes, por la seducción de lo humano en definitiva, una actuación constante de la energía derivada del amor y de su gloriosa tortura, que podemos encontrar en otros hombres de carácter fuerte, sensible y sensual como Goethe y Tolstoi.

(Michelangelo in seinen Dichtungen)

Bibliografía

Arbour, R.: *Miguel Angel.* Barcelona, Daimon, 1966.
Baldini, U.: *Miguel Angel, escultor.* Barcelona, Noguer, 1977.
Ballesteros Arranz, E.: *Miguel Angel.* Madrid, Hiares, 1982.
Berence, F.: *Miguel Angel o la voluntad de poder.* Madrid, Castilla, 1965.
Camón Aznar, J.: *Miguel Angel.* Madrid, Espasa-Calpe, 1975.
Condivi, A.: *La apasionada vida de Miguel Angel.* Barcelona, Círculo del Bibliófilo, 1981.
Hartt, F.: *Miguel Angel.* Barcelona, Labor, 1974.
Ludwig, E.: *Miguel Angel.* Barcelona, Juventud, 1982.
Muchnik, M.: *Miguel Angel de cerca.* Barcelona, Métodos Vivientes, 1975.
Symonds, J. A.: *Miguel Angel.* Barcelona, Grijalbo, 1965.
Tolnay, Ch.: *Miguel Angel. Artista, pensador, poeta.* Barcelona, Teide, 1977.

BIBLIOTECA SALVAT DE GRANDES BIOGRAFIAS

1. **Napoleón,** por André Maurois. Prólogo de Carmen Llorca.
2. **Miguel Angel,** por Heinrich Koch. Prólogo de José Manuel Cruz Valdovinos.
3. **Einstein,** por Banesh Hoffmann. Prólogo de Mario Bunge.
3. **Bolívar,** por Jorge Campos. Prólogo de Manuel Pérez Vila. (2.ª serie.)
4. **Gandhi,** por Heimo Rau. Prólogo de Ramiro A. Calle.
5. **Darwin,** por Julian Huxley y H. B. D. Kettlewell. Prólogo de Faustino Cordón.



MIGUEL ANGEL

Miguel Angel Buonarroti está considerado por muchos como el mayor artista de todos los tiempos, y desde luego su obra escultórica, pictórica y arquitectónica, unida a sus escritos poéticos y a sus amplios conocimientos de otras materias, avalan suficientemente esta afirmación. Sin ninguna duda, el término de genio es el que mejor define a este personaje.

Heinrich Koch realiza en esta biografía un recorrido por la vida y la obra del polifacético artista, a partir de un minucioso análisis de documentos de la época. Una buena selección de cartas, poemas y escritos del propio Miguel Angel sirven para poner de manifiesto, con objetividad, no sólo el entorno, los hábitos de trabajo y la forma de vida del toscano universal, sino también, y sobre todo, los rasgos más destacados de su controvertida personalidad y de su arte.

